

Jean-Pierre Castellani

Die Tagespresse im Medienwettbewerb – (teilweise) eine Erfolgsgeschichte

1. Kurzer Blick zurück

Um die heutige Situation der spanischen Tagespresse in ihrer Komplexität, Vielfalt und Ambiguität zu verstehen, ist es gut, einige Gegebenheiten ins Gedächtnis zu rufen, die aus ihrer Historie erwachsen. Viele ihrer heutigen Charakteristika lassen sich nämlich direkt aus dem einmaligen historischen Prozeß herleiten, den Spanien in den letzten 60 Jahren durchlaufen hat.

1938, mitten im spanischen Bürgerkrieg, erläßt General Franco ein Pressegesetz, das die freie Veröffentlichung von Informationen und Meinungen stark behindert. Der damals eingerichtete Zensurapparat mit staatlichem Zugriff auf die Medien (Presse, Radio und Fernsehen) bleibt bis März 1966 in Kraft und wird dann von einem neuen Pressegesetz abgelöst, der sogenannten *Ley Fraga Iribarne*, benannt nach dem damaligen Minister für Information und Tourismus. Um die spezifische Qualität dieser Situation etwas zu verdeutlichen, sei daran erinnert, daß damals die Zensur beispielsweise jede Art von Publikation kontrollierte und die Direktoren von Zeitungen und Zeitschriften nur auf staatlichen Erlaß hin ernannt wurden. 1960 waren 41 der insgesamt 110 Tageszeitungen Mitglied der berühmt-berüchtigten Zeitungskette der Einheitsgewerkschaft, genannt *El Movimiento*. Die übrigen Publikationsorgane wurden zwar als Privatunternehmen oder gar als Familienbetriebe geleitet, waren aber genauso dem autoritären Rechtssystem unterworfen, das in Spanien bis zum Tod Francos im November 1975 gültig war. Trotz einer gewissen Liberalisierung, die das Pressegesetz von Fraga Iribarne zweifelsohne brachte, schließt die Regierung in der Zeit von 1966-1974 ca. 48 Zeitungen pro Jahr. Gleichzeitig entsteht auf gleichsam unheimliche Weise eine Form der Selbstzensur, die letztlich noch abartiger sein sollte als das Zensursystem vor der *Ley Fraga Iribarne*.

Gleichwohl ist festzuhalten, daß in dieser Zeit eine gewisse Öffnung des Zeitungsmarktes erfolgte. So wurde beispielsweise 1971 die Wochenzeitung *Cambio 16* auf den Markt gebracht, und es entstand damit eines der einflußreichsten Presseorgane der franquistischen und postfranquistischen Zeit. 1978 bekennt sich die Verfassung in ihrem Artikel 20 zu der in westlichen Demokratien üblichen Pressefreiheit. Aber schon seit Mai 1976 wird die große Tageszeitung der *transición*, *El País*, an den spanischen Kiosken verkauft. Seither hat Spanien ein Zeitungswesen, wie es in den übrigen westlichen Demokratien üblich ist.

Die Einschränkungen, die eine autoritäre Gesetzgebung in der Francozeit der Presse auferlegte, konnten freilich nicht verhindern, daß bereits in der Zeit vor 1975 eine Reihe von Tageszeitungen die Presselandschaft bevölkerten, die durchaus unsere Aufmerksamkeit verdienen. Hier ist hinzuweisen auf *Pueblo*, *Informaciones*, *Madrid*, *El Imparcial*, auch auf die großen Zeitungsunternehmen in Privathand, die seit Beginn des Jahrhunderts alle politischen Systeme durch- und überlebt haben, nämlich die royalistische *ABC* und die katholisch geprägte *La Vanguardia* aus Barcelona. Die Mehrzahl der Zeitungsmacher und Journalisten, die während der *transición* neue Presseprodukte herausbrachten, erfuhren ihre berufliche Bildung bei Tageszeitungen der Francozeit. Erst in den letzten Jahren wächst eine neue Generation von Journalisten heran, die weder professionelle noch private Erfahrungen in der Zeit des Franquismus gemacht hat.

Es überrascht nicht, daß eine der ersten Reformen der jungen spanischen Demokratie darauf abzielte, den Gesetzes- und Kontrollapparat zu demontieren, den das Franco-Regime zur Steuerung seiner Informationspolitik errichtete, und alle Presseeinrichtungen zu liquidieren, die vom *Movimiento* abhingen. Unabhängige Beobachter überraschte allerdings sehr wohl, daß eine Reihe von Zeitungen aus finanziellen oder anderen Gründen vom Markt verschwanden, die sich während der *transición* eigentlich als die zukünftigen großen Tageszeitungen im Zeichen der wiedergefundenen Freiheit profiliert hatten. Dies führte dazu, daß sich auf dem Markt der überregionalen Tageszeitungen ein Gleichgewicht zwischen jenen einstellte, die bereits vor der Wiedereinführung der Demokratie erschienen, und jenen, die erst mit der Verfassung von 1978 entstanden. Nur die Zeitungen für Sonderbereiche sind ein völliges Novum auf dem Markt, aber dies ist eine medien-spezifische Entwicklung, die sich in allen westlichen Ländern beobachten läßt.

Der Prozeß der Umstrukturierung des Zeitungsmarktes wird erst dann ganz verständlich, wenn man sich bewußt macht, daß der Neubeginn der Demokratie in Spanien mit einer Reihe von internationalen Veränderungen zusammenfiel, die die Zeitungslandschaft zutiefst erschütterten und teilweise neu strukturierten. Die wichtigsten seien kurz genannt: Da war zunächst die Erdölkrise der Jahre 1973/74 und ihre gravierenden Folgen für die Werbebudgets der Medien, sodann die große Ausweitung der audiovisuellen Medien in den 80er Jahren mit einem veränderten Stellenwert des Rundfunks und des Fernsehens auf dem Informationsmarkt, die verstärkte Verbreitung von Ultrakurzwellensendern, der Einbruch des Privatfernsehens in die Domäne des öffentlichen Fernsehens, die Konkurrenz für die terrestrische Nachrichtenübermittlung durch die Kabel- und Satellitentechnik und nicht zuletzt die Explosion der Informationslandschaft durch ihre Ausweitung über das Internet und die Digitalisierung des Fernsehens.¹ Man versteht die

1 Vgl. hierzu den Beitrag von Peter M. Spangenberg in diesem Band.

heutige Situation der Medien in Spanien nicht hinreichend, wenn man sie nur unter dem Aspekt der Redemokratisierung der spanischen Gesellschaft seit der *transición* betrachtet. Man muß auch die großen Veränderungen der Kommunikationstechniken und des Kommunikationsmarktes miteinbeziehen, die beispielsweise die Rolle der Schriftlichkeit im Kommunikationsgeschehen grundlegend veränderten, sowohl in ihrem Wert für das Publikum wie auch in ihrer Bedeutung auf dem Medienmarkt.

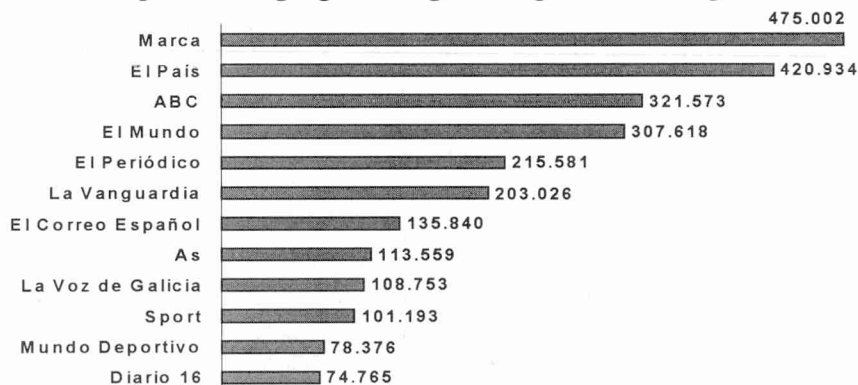
Es war vielleicht eine besonders günstige Konstellation für die spanische Presse, daß sie sich in Zeiten der generellen Veränderungen der Medienlandschaft neu konstituieren mußte, und es ist sicher eine der Erklärungen für ihre heutige Dynamik. Sie hat sich bestens in die neuen sozialen und kulturellen Praktiken des Landes eingefügt und spielt dort eine wichtige – nicht nur politische – Rolle. Mit der Gesellschaft, in der sie gelesen und geschrieben wird, teilt sie, wie ein Spiegel, ihre Qualitäten und Mängel. Sie ist das Resultat spanienspezifischer Geschichte, aber gleichzeitig auch das Ergebnis internationaler Entwicklungen, die die Kommunikationsbedingungen an diesem Jahrhundertende neu bestimmen.

2. Die Tagespresse heute

Wo steht im Jahre 1997 die spanische Tagespresse und wie setzt sie sich zusammen? Man zählt derzeit 115 Tageszeitungen, von denen 10 überregionalen beziehungsweise gesamtspanischen Charakter beanspruchen. Zum Vergleich sei darauf verwiesen, daß Frankreich 77 Tageszeitungen, darunter 11 mit überregionalem Anspruch, Großbritannien 114 Tageszeitungen mit ebenfalls 11 Journalen auf gesamtbritischer Ebene aufweist, während in Deutschland 384 Zeitungen täglich erscheinen und nur 5 Zeitungen den Anspruch erheben, überregionalen Charakter zu besitzen beziehungsweise im ganzen Land gelesen zu werden.

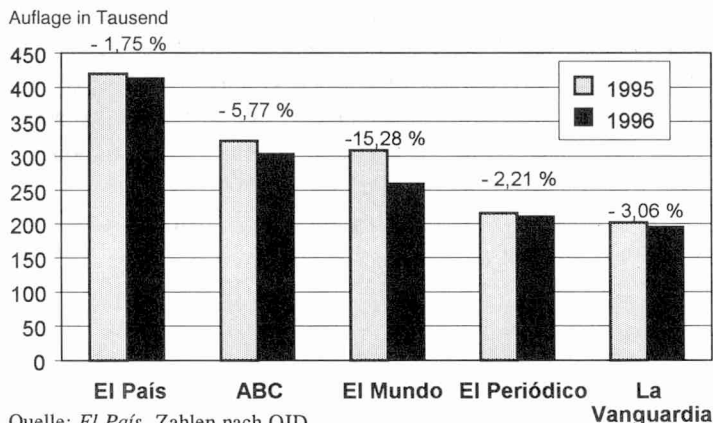
Die spanischen Zeitungen mit gesamtspanischer Verbreitung sind folgende: *El País*, *ABC*, *El Mundo*, *Diario 16* und *Ya* operieren auf dem Gebiet der generellen Information; im Sonderbereich Sport sind *Marca* und *As*, im Wirtschaftssektor *Cinco Días*, *Expansión* und *La Gaceta de los negocios* zu erwähnen. Hinzuzufügen sind hier noch die in Barcelona herausgegebenen Zeitungen mit nationaler Verbreitung: *La Vanguardia*, *Sport*, *El Mundo Deportivo*.

Die Rangfolge der auflagenstärksten allgemeinen und spezialisierten Tageszeitungen stellte sich 1995 folgendermaßen dar:

Graphik 1: Rangfolge der Tageszeitungen nach Auflagenstärke

Quelle: OJD 1995.

Die zehn ersten Zeitungen überschritten eine Auflagenhöhe von 100.000 Stück. Darunter sind drei auf Sportberichterstattung spezialisierte Blätter (*Marca* als die führende, sowie *As* und *Sport*), vier fallen in die Kategorie der Regionalzeitungen (*La Vanguardia*, *El Periódico de Cataluña*, *El Correo*, *La Voz de Galicia*). Ohnehin ist, mit Blick auf den dezentralisierten spanischen Staatsaufbau und die Aufgliederung in *Comunidades Autónomas*, eine Unterteilung in »nationale« und »regionale« Tageszeitungen problematisch. Eine etwas aktuellere und klarere Darstellung liefert die folgende Tabelle von 1996, von der *Oficina de Justificación de la Difusión* erstellt (OJD), der vertrauenswürdigsten der spanischen Kontrollinstanzen: hier werden alle Tageszeitungen unabhängig von ihrem nationalen oder regionalen Verbreitungsgebiet betrachtet und die fünf wichtigsten generell informierenden Tageszeitungen aufgelistet:

Graphik 2:

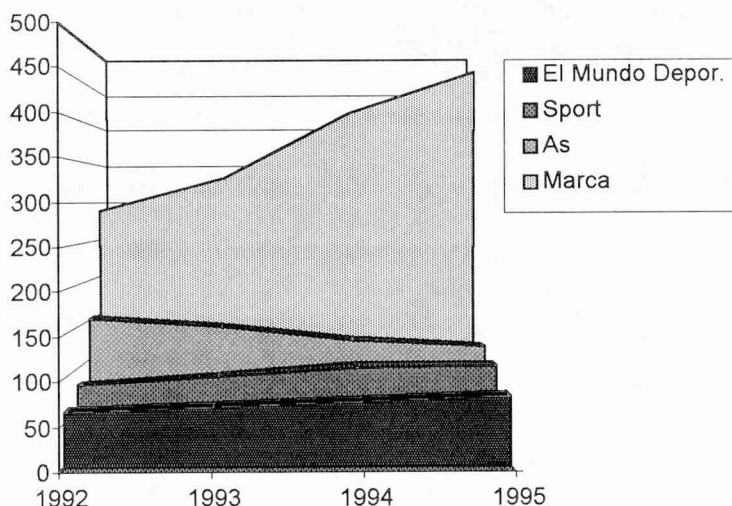
Quelle: *El País*, Zahlen nach OJD.

Aus diesen statistischen Daten lassen sich einige Schlüsse ziehen. Zunächst fällt auf, daß von den fünf meistverbreiteten Generalisten unter den Tageszeitungen zwei schon vor der Demokratie und sogar vor der Francozeit existierten, nämlich *ABC* seit 1905 und *La Vanguardia* seit 1881, wohingegen die übrigen während der ersten Jahre der Demokratie entstanden sind: *El País* 1976, *El Periódico de Cataluña* 1978 und *El Mundo* 1989. Immerhin wurden zwei von drei Zeitungen mit gesamtspanischem Anspruch in der *transición* gegründet.

Was die Verbreitungszahlen, das heißt den tatsächlichen Verkauf angeht, so steht mit *Marca* eine Sportzeitung an der Spitze. Unter den ersten zehn Tageszeitungen befinden sich drei Sportzeitungen. *Marca*, 1938 inmitten der Bürgerkriegszeit gegründet und 1984 von einer finanzkräftigen privaten Gruppe wiederbelebt, erlebt seit 1992 immense Zuwachsraten. Die verkaufte Auflage stieg von 287.646 Exemplaren 1992 innerhalb von drei Jahren auf 475.002 (1995). Die Sporttageszeitungen machen zur Zeit 19% aller verkauften Zeitungen aus und erreichen 768.130 Exemplare von insgesamt etwa 4 Millionen (vgl. Graphik 3).

Graphik 3: Auflagenentwicklung der Sportpresse

Auflage in
Tausend



Quelle: ABC, Zahlen nach OJD.

Dieser Erfolg, tagtäglich aufs neue bestätigt, erklärt sich nicht ausschließlich mit dem Hinweis auf eine besondere und, wie manche meinen, etwas simple Vorliebe der Spanier für Sportreportagen, auch nicht dadurch, daß Spanien etwa besonders viele sportliche Helden hervorbrachte. Vielmehr trägt auch die technische und

editorische Modernisierung dieser Sportzeitungen entscheidend zu ihrem Erfolg bei. Vor allem die in diesem Segment führende *Marca* besticht ästhetisch durch den gelungenen Einsatz von Infographie und eine überzeugende Farbverwendung sowie inhaltlich durch Sorgfalt in der regionalen Berichterstattung und logistisch mit einem effizienten Vertriebssystem.

Qualitäts- und Boulevardpresse

Bekanntlich sind wichtige Indikatoren für die Beurteilung der Stärken und Schwächen des Tageszeitungsmarktes eines Landes unter anderem die Präsenz und Stärke der sogenannten Qualitätspresse und ihr Verhältnis zur Boulevardpresse, die Verkaufs- und Verbreitungszahlen, die Zusammensetzung der Leserschaft und der Werbeeinnahmen, die Rentabilität der Verlage etc. Im Unterschied zu Großbritannien und Deutschland hat Spanien, wie auch Frankreich und Italien, keine nennenswerte Boulevardpresse. Statt dessen ist die sog. »Qualitätspresse« in diesen Ländern stärker verbreitet. Allerdings ist festzustellen, daß in Ländern, in denen beide Pressetypen koexistieren, auch die Qualitätspresse hohe Verkaufsziffern erreicht. Die folgende Aufstellung macht diesen interessanten Zusammenhang klar:

Verkaufte Auflage der wichtigsten Qualitätszeitungen (1993)			
Land	Einwohner in Millionen	Gesamt- auflagenzahl	Wichtige Qualitätszeitungen
Frankreich	57	911.455	<i>Le Monde, Le Figaro, Libération</i>
Großbritannien	58	2.531.134	<i>The Daily Telegraph, The Times, The Guardian, The Independent, Financial Times</i>
Deutschland	81	1.489.000	<i>Frankfurter Allgemeine Zeitung, Süddeutsche Zeitung, Die Welt</i>
Italien	58	1.811.000	<i>Corriere della Sera, La Repubblica, La Stampa</i>
USA	260	7.106.345	<i>The Wall Street Journal, USA Today, The New York Times, The Los Angeles Times, The Washington Post, Newsday</i>
Spanien	39	1.514.261	<i>El País, ABC, El Mundo, La Vanguardia</i>
Quelle: <i>Libération</i> .			

1995 liegen die entsprechenden Zahlen für Spanien, wie auch in den anderen Ländern, niedriger. Die vier genannten spanischen Tageszeitungen erreichten zusammen nur noch 1.139.856 Exemplare; somit liegt Spanien hinter den USA, Großbritannien, Italien und Deutschland, aber noch vor Frankreich auf dem fünften Platz.

Alle Versuche, in Spanien Tageszeitungen im Stil der britischen oder deutschen Boulevardpresse einzuführen, sind bisher kläglich gescheitert. Zu erwähnen sind hier unter anderem die schwachen Bemühungen des *Diario Libre* im Jahr 1978, manche Erneuerungsversuche bei *Diario 16* im Laufe seiner turbulenten Entwicklung und das bittere Scheitern von *Claro* im Jahr 1991, als immerhin die mächtigen und erfahrenen Pressekonzerne Springer in Deutschland und Prensa Española-ABC in Spanien Pate gestanden hatten, um eine Art spanische 'Bild-Zeitung' aus der Taufe zu heben. Nachdem im April 1991 nach einer spektakulären Werbekampagne das neue Produkt mit dem Ehrgeiz auf den Markt kam, als erste spanische Tageszeitung die Auflagenhöhe von 1 Million zu überschreiten, sollte *Claro* schon im August 1991, einige Monate später, vom Markt verschwinden. Die Übertragung des deutschen Modells *Bild-Zeitung* auf die iberische Halbinsel war ein Flop. Erneut wurde hier deutlich, wie sehr Tageszeitungen oft das Produkt einer durchaus lokalen Geschichte und Entwicklung sind und meist in enger Verbindung mit heimischen Vorbildern stehen. Das hochmoderne und durchgestylte Marketing von *Claro* hatte die Besonderheiten des spanischen Zeitungsmarktes, seine kulturellen Merkmale und Erwartungen schlicht verkannt.

Die jüngste Geschichte des Zeitungswesens kennt im übrigen zahlreiche gescheiterte Versuche, einen bestimmten Presstypus von einem Land auf ein anderes zu übertragen. Meist ist es eine kulturelle Diskrepanz zwischen der Lesererwartung und dem Diskurstyp des neueingeführten Presseerzeugnisses, die das Scheitern bedingt. Anstatt *Claro*, die spanische Schwester der *Bild-Zeitung*, zu lesen, zogen und ziehen es die Spanier weiterhin vor, ihren Bedarf an Sex- und Skandalgeschichten in sensationslüsternen Wochenzeitschriften wie der *Interviú* und vor allem in zahlreichen sexuell freizügigen, sensationslüsternen und gewaltgerigen Fernsehsendungen zu befriedigen.

Die Verbreitung der Tagespresse

Die Gesamtauflage der spanischen Tagespresse erreichte 1996 vier Millionen verkaufte Exemplare und erfuhr damit in fünf Jahren eine Steigerung von 36,6% (1990 waren es noch drei Millionen Exemplare). Im Jahr 1995 erhöhten die spanischen Tageszeitungen ihre Auflage um 3,59% gegenüber dem Vorjahr, während die Verbreitungszahlen in Deutschland um 0,51% und in Frankreich um 1,55% zurückgingen. 1996 dagegen mußten auch die spanischen Zeitungen einen

mehr oder weniger starken Rückgang hinnehmen: -1,75% für *El País*, -5,75% für *ABC*, -15,27% für *El Mundo*, -3,06% für *La Vanguardia*. Offensichtlich handelt es sich hier um einen Leserschwund, den alle westlichen Länder erleben und der eine sich schon länger abzeichnende Tendenz bestätigt.

Spanien ist jedoch insofern ein Sonderfall, als unter Franco noch deutlich weniger Zeitung gelesen wurde; 1950 zum Beispiel lasen 1,5 Millionen eine Tageszeitung, 1960 waren es 2 Millionen und 1996 4 Millionen. Zum Vergleich: In Japan lesen jeden Tag im Schnitt 71,9 Millionen eine Tageszeitung, in Deutschland 25,7 Millionen, in Großbritannien 18,7 Millionen und in Frankreich 9 Millionen. Diese Zahlen sollten mitbedacht werden, wenn man manchmal etwas euphorisch vom Aufschwung der spanischen Presse im Zusammenhang mit der Wiederherstellung der Demokratie redet. Sicherlich ist ein – vor allem qualitativer – Fortschritt festzustellen, jedoch immer noch auf einem relativ niedrigen Niveau, wenn man es mit anderen Ländern vergleicht. Gegenüberstellungen solcher Art sind bekanntlich immer mit Vorsicht zu genießen, da zu viele lokale Faktoren beachtet werden müssen. So erreichen beispielsweise manche englischen und deutschen Tageszeitungen eine Auflage, die praktisch der Gesamtauflage der spanischen Tagespresse entspricht. Es handelt sich dabei jedoch zumeist um Boulevard- und Skandalblätter.

Ebenfalls interessant für die Beurteilung der Presseverbreitung in Spanien ist die Tatsache, daß die meisten Tageszeitungen in und um Madrid, in Katalonien, auf den Balearen, in Navarra und in den kantabrischen Provinzen gelesen werden. Der Index der Zeitungsleser pro 1.000 Einwohner überschritt im übrigen 1995 endlich die Schwelle von 100. Im Jahr 1960 lag die Zahl bei 71, 1986 bei 78 und 1989 bei 80. In Deutschland sind es 326 Leser pro 1.000 Einwohner. In Spanien gibt es heute zwar nicht mehr Zeitungen als zu Francos Zeiten, aber sie sind freier und werden mehr gelesen als früher. Wenn es wahr ist, daß Demokratie ohne einen dynamischen Journalismus stagniert, dann muß man festhalten, daß Spanien trotz jüngster Fortschritte zum Teil spektakulärer Art, verglichen mit anderen entwickelten Ländern, noch immer Nachholbedarf hat.

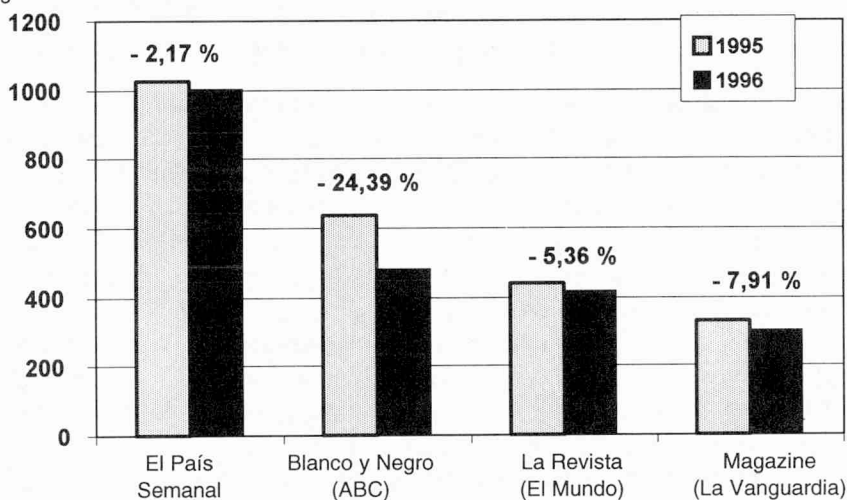
Der Boom der Wochenendbeilagen

Eines der hervorstechenden Merkmale der spanischen Tageszeitungen ist die Lebendigkeit, die Beliebtheit und die Qualität ihrer Sonntagsausgaben. Die erste Anregung, sie einzuführen, kam vor allem von britischen Zeitungen. Inzwischen geben alle spanischen Tageszeitungen am Wochenende zusätzlich zu ihrer Samstags- oder Sonntagsausgabe verschiedene Beilagen heraus, die vielfältig und reichhaltig zusammengestellt sind: stets ein Nachrichtenteil in sehr modernem Gewand, enzyklopädische Beiträge, Beilagen zum Sammeln, aggressive Werbung. Dieses

gegenüber den Wochentagsausgaben so unterschiedliche Produkt findet große Zustimmung, wie die folgende Graphik zeigt:

Graphik 4: Auflagenentwicklung der Wochenendbeilagen

Auflage in Tausend



Quelle *El País*, Zahlen OJD

Trotz des leichten Einbruchs von 1996 ist bemerkenswert, wie erfolgreich diese Wochenendbeilagen sind. Die Sonntagsausgabe von *El País* wird beispielsweise um 70 % mehr verkauft als eine Ausgabe während der Woche. *El País* ergriff 1976 die Initiative mit dem bemerkenswerten *El País Semanal*. Eigentlich aber wird damit ein journalistisches Subgenre verbessert wiederaufgenommen, das *ABC* schon sehr lange vorher mit seiner Beilage *Blanco y Negro* praktizierte. Erst seit die Sonntagsbeilagen so erfolgreich sind, entdeckt man wieder, daß sich *ABC* eigentlich seit seiner Gründung des Formats und der Struktur eines Magazins bedient hat, wie überhaupt diese politisch konservative Zeitung oft journalistische Innovationen formaler Art eingeführt hat.

Dank dieser Beilagen, die zu kaufen und zu lesen inzwischen ein fester Bestandteil des spanischen Wochenendes geworden ist, erreichen die Tageszeitungen in Spanien am Samstag und Sonntag anderen europäischen Ländern vergleichbare Auflagen- und Leserzahlen. Mittlerweile kann man die allerneuesten Tendenzen journalistischer Ästhetik zuerst in diesen Wochenendbeilagen entdecken. Auch inhaltlich sind sie zu einem interessanten Reflektor sozialer Einstellungen und ihres Wandels geworden. So thematisierte in den achtziger Jahren *El País Semanal* beispielsweise bevorzugt ideologische Fragestellungen, während sich heute diese 'soziopolitische' Sorge in den allermeisten Beilagen in ein journalistisches

Fest von visuellen Reizen und frivoler Verspieltheit verwandelt hat. Die Entpolitisierung des Landes spiegelt sich in seinen Wochenendbeilagen wieder, ja sie sind gleichsam ihr kongenialer journalistischer Ausdruck.

3. Die moderne Zeitung als Kommunikationsfirma

Die Erfolgsstory von *El País*

Mit berechtigtem Stolz feierte *El País* 1996 sein zwanzigjähriges Bestehen. Tatsächlich ist *El País* heute die wichtigste allgemein informierende Tageszeitung in Spanien, ein Blatt mit fast unbestrittener Autorität, das Organ der *transición* der siebziger Jahre und gleichzeitig Modell für ein wirtschaftlich gesundes Unternehmen. Die Zeitung gehört zur PRISA-Gruppe, die im Presse-, Radio-, Fernseh- und Verlagswesen tätig ist, mit einem Umsatz von ca. 760 Millionen DM und einen Gewinn von 66 Millionen DM, der seit 1994 um 77% gestiegen ist. Neben dem Aushängeschild *El País* besitzt der Konzern die Wirtschaftstageszeitung *Cinco Días* und hält einen bedeutenden Anteil an der Sportzeitung *As*. PRISA ist zudem Aktionärin der britischen Zeitung *The Independent* in Großbritannien sowie von *O Público* in Portugal und *La Prensa* in Mexiko. Seit 1984 besitzt PRISA die *Sociedad Española de Radiodifusión* (SER) mit mehr als vier Millionen Hörern und großem Einfluß dank ihrer vielbeachteten politischen Sendungen und Debatten. PRISA ist schließlich zu 25% am spanischen Pay-TV-Sender *Canal+* beteiligt, der 1987 etwa 1,3 Millionen Abonnenten hatte. Außerdem ist der Konzern im Kabel- und Satellitengeschäft tätig und ist einer der Hauptakteure im Streit um den Einstieg ins digitale Fernsehen. Mit 413.543 verkauften Exemplaren im Jahr 1996 und einer geschätzten Reichweite von 1.543.000 tatsächlichen Lesern gehört *El País* zu den zwanzig größten Tageszeitungen der Welt und rangiert beispielsweise vor *Le Monde* mit 325.009 Exemplaren im Jahr 1996 (allerdings mit einer Reichweite von 2,2 Millionen Lesern) und vor der *Welt* (ca. 250.000 Exemplare), jedoch hinter anderen großen europäischen Tageszeitungen wie *La Repubblica* in Italien, der *Süddeutschen Zeitung* oder den britischen Blättern *Times*, *The Independent* oder *The Guardian*.

Wenige Monate nach Francos Tod am 4. Mai 1976 gegründet, verkörperte *El País* lange Zeit für viele die sozialistische Linke und wurde zum Zeugen, der die Machtübernahme des PSOE unter Felipe González im Jahr 1982 nicht nur journalistisch begleitete, sondern auf seine Weise auch vorbereitete. Die Zeitung fand gerade dadurch sehr schnell ihre eigene Identität und entwickelte sich seit ihrer Gründung geradlinig ohne größere Brüche. Seine Leserschaft eroberte *El País* dank einer Art Qualitätsgarantie, die auf der Seriosität der Information und seiner guten Lesbarkeit beruht. Eine moderne Typographie und ein verständnisförderndes Layout unterstützen dies noch. So ist *El País* im Laufe der Jahre ein Diskus-

sionsforum für soziale, kulturelle und politische Fragen geworden, das stark von der internationalen, nationalen und regionalen Aktualität geprägt ist.

Um die Gründe für diesen enormen Aufstieg zu begreifen, seien einige Voraussetzungen dieses Erfolges genannt:

Die Gruppe PRISA wurde 1972 gegründet, also vor dem Ende des Franquismus. Der Grundstein für das erste Gebäude der zukünftigen Tageszeitung wurde im Dezember 1974 gelegt. Als Franco im November 1975 stirbt, sitzen die Teams der Redaktion, der technischen, kaufmännischen und finanziellen Leitung bereits in den Startlöchern und erobern als erste den von der Zensur befreiten Pressemarkt. *Diario 16*, die als zweite der großen Tageszeitungen erst im Oktober 1976 auf den Markt kam, gelang es nie, diesen anfänglichen Rückstand aufzuholen.

Der erste Chefredakteur ist der junge Journalist Juan Luis Cebrián, der bei *Informaciones*, einer Tageszeitung, die unter Franco eine relativ liberale Position vertrat, seine Ausbildung erhielt. Die Redaktion von *El País* stützte sich in ihren Anfängen auf eine Mischung aus erfahrenen Journalisten, die durch die harte Schule des Kampfes gegen die Zensur gegangen waren, und aus jungen Leuten, die durch Studienaufenthalte in angelsächsischen Redaktionen unverzichtbare Erfahrungen für das journalistische Geschäft gesammelt hatten. Die spanische Presse der *transición* inspirierte sich weitgehend am angelsächsischen Modell, während die Verfassung von 1978 eine eher deutsche Färbung erhielt.

Von Anfang an statteten die Eigentümer von *El País* ihr Unternehmen mit der besten Technik aus. Jede Modernisierungsphase im Zeitungswesen wurde frühzeitig erkannt und mitgestaltet: Zu erwähnen sind besonders die Einführung der informatisierten Texterstellung und -erfassung 1981, die Ausgabe auf Mikrofilm 1984, die Dezentralisierung des Drucks in den verschiedenen Autonomen Regionen mit Druckzentren – neben Madrid – in Barcelona, Sevilla, Vigo, Valencia und Las Palmas, die Einführung einer *El País*-Ausgabe durch Satellitenübertragung nach Roubaix und Frankfurt, sogar nach Mexiko, die eine deutliche Steigerung der Verbreitung im Ausland mit sich brachte, seit 1996 die CD-Rom-Ausgabe und schließlich *El País Digital*, der über Internet täglich 50.000 Leser erreicht, die täglich auf 3,2 Millionen Seiten Zugriff haben. *El País* verfügt über sehr dynamische Regionalausgaben in der Comunidad Valenciana, in Andalusien, Galicien und, seit 1997, im Baskenland. Die wöchentliche Auslandsausgabe, die seit 1983 existiert, erreicht viele Länder der Erde, so daß man heute fast überall in der Welt entweder die nationale oder die internationale Ausgabe von *El País* lesen kann.

Seit 1980 hat sich *El País* Redaktionsstatuten gegeben, die unter anderem auch gewisse ethische Prinzipien bei der Weitergabe und Formulierung von Informationen festlegen, eine Art moralische Abmachung, die für alle Mitarbeiter ver-

bindlich ist. Ähnlich normative Bedeutung erlangte das seit 1977 geltende Stilbuch, das jedes Jahr neu aufgelegt wird und der sprachlichen Gestaltung der Artikel ihre Homogenität verleiht. Auch die Ernennung eines Ombudsmanns im Jahr 1993, der sich der Klagen und Wünsche der Leser annimmt, ist Ausdruck der kontinuierlichen Sorgfalt des Teams von *El País* im Umgang mit seiner Leserschaft. Gestaltung und Struktur von *El País* waren von Anfang an modern. Ein handliches Tabloidformat zusammen mit unterschiedlichen und eigenständigen Beilagen bilden die Grundstruktur der Zeitung. Zusätzlich zu den traditionellen Beilagen zum Sport sowie Beilagen, die der Erziehung, den Büchern und der Wissenschaft gewidmet sind, schuf *El País* 1985 die hervorragende Wirtschaftsbeilage *El País Negocios*, die mit der Sonntagsausgabe geliefert wird. Seit 1991 erscheint die ebenfalls bemerkenswerte Kultur- und Buchbeilage *Babelia*, und seit 1993 jeden Freitag *El País de las Tentaciones*. Gerade mit seiner fortschrittlichen Typographie, die mehrmals internationale Preise gewann, und seiner modischen Thematik gelang es, 80.000 neue und überwiegend junge Leser zu gewinnen. *El País* vermochte so, sein klassisches und etwas zu konventionell gewordenes Image zu korrigieren, und zwar gerade zu einem Zeitpunkt, als der Konkurrent *El Mundo* ebenfalls dieses neue Publikum für sich einzunehmen verstand. Beide Zeitungen bestätigten damit gleichzeitig eine wachsende Tendenz zur Entpolitisierung, die mit einem verstärkten Interesse an Kultur- und Freizeithemen einhergeht.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß *El País* in der Tat – im Laufe seiner Geschichte – ein wichtiger Wegbegleiter Spaniens bei seiner Rückkehr zur Demokratie war und daß er sich auf diesem Weg u.a. zum Verteidiger der freiheitlichen Werte, der Minderheiten und der Umwelt machte. Heute wird die Zeitung von den Eliten der Gewerkschaften, der Hochschulen und der Wirtschaft, von den leitenden Angestellten und von der Unternehmerschaft gelesen. Seit dem Sieg der Rechtskoalition von José María Aznar 1996 hat *El País* seine ursprüngliche Rolle als Oppositionszeitung wiedergewonnen und bestätigt Tag für Tag, daß er weiterhin eine der lebendigsten Kräfte in der zeitgenössischen spanischen Gesellschaft repräsentiert.

Das Abenteuer *El Mundo*

Gegründet am 23. Oktober 1989, präsentiert sich *El Mundo* als unabhängig, fortschrittlich und modern, obwohl er von seinen zahlreichen und aggressiven Gegnern als konservative Zeitung eingestuft wird, die sich politisch und wirtschaftlich eher rechts situiert. Gerade deshalb, aber nicht nur deshalb wirft *El Mundo* ein interessantes Licht auf die jüngste Mediengeschichte Spaniens und den Kampf um die Monopolstellung, die *El País* seit langem innehat.

El Mundo ist zuallererst das Werk einer starken Persönlichkeit, das seines Chefredakteurs und Herausgebers Pedro J. Ramírez, der die Zeitung in der Gruppe *Unidad Editorial* betreibt. Dieser auffällige Zeitungsmacher war bei Francos Tod 23 Jahre alt, ist ein schneller und genauer Journalist, der in den USA seine Lehrjahre durchlief und von Ben Bradlees Enthüllungen bei der *Washington Post*, (die 1974 zur Watergateaffäre und später zum Sturz von Präsident Nixon führten) tief beeindruckt wurde. In den Jahren 1980-82 war Pedro J. Ramírez der Hauptverantwortliche für die vielbeachtete Regenerierung des linken *Diario 16*. 1989 beschloß er, sich in das Abenteuer der Neugründung von *El Mundo* zu stürzen, zusammen mit einigen Abtrünnigen des schwer angeschlagenen *Diario 16*, zu denen sich noch einige enttäuschte Mitarbeiter von *El País* gesellten, die ihre Zeitung für zu freundlich gegenüber der sozialistischen Regierung Felipe González' hielten.

Der Hauptgrund für den Erfolg (die Auflage lag 1996 bei 260.616 verkauften Exemplaren, mit einem Spitzenwert von 303.019 Exemplaren im Jahr 1995; die Verbreitung wird auf 1.234.000 Leser geschätzt) ist darin zu sehen, daß sich *El Mundo* deutlich von allen anderen spanischen Tageszeitungen unterscheidet. Allein dieses Differenzpotential kann erklären, warum die Zeitung als einzige der Neugründungen aus den fetten Jahren 1989-90 bis heute überlebt und sich einen relativ bedeutenden Marktanteil gesichert hat. (Die anderen, wie *El Sol*, *El Independiente* oder *Claro* verschwanden kläglich in der Versenkung.)

Seit seinem Eintritt in den von *El País* dominierten Markt charakterisierte sich *El Mundo* durch einige deutlich ausgeprägte Strategien: Die Zeitung lieferte aggressive Informationen im politischen Bereich, verfolgte breit angelegte Feldzüge gegen die Korruption in Politik, Finanz oder Justiz und situierte sich stets in klarer Gegnerschaft zu den bis 1996 regierenden Sozialisten. Wie es im Pressewesen häufig vorkommt, profitierte *El Mundo* lange Zeit von seinem Status als kritische Stimme gegenüber der amtierenden Regierung. Der Sieg der Rechtsparteien von 1996 versetzte die Zeitung deshalb in eine prekäre Situation, die sicher zum Teil den Auflagenrückgang von 1996/7 erklärt. Allerdings handelt es sich dabei auch um einen Trend, der der gesamten spanischen und westeuropäischen Presse gemeinsam ist. Es wäre jedoch zu einfach, den Erfolg von *El Mundo* allein mit seinem manchmal spektakulären Profil eines Skandalblatts zu erklären und die Zeitung so auf ein demagogisch geiferndes Medium zu reduzieren. Immerhin stürzte sich *Diario 16* zur gleichen Zeit auch in eine Enthüllungsserie, die die geheimen Finanzquellen der politischen Parteien (unter anderem des PSOE) untersuchte, die Verantwortung der sozialistischen Regierung bei den Aktivitäten der GAL, der *Grupos Antiterroristas de Liberación* enthüllte, durch akribische Recherchen den Chef der *Guardia Civil* Luis Roldán bloßstellte, die betrügerische Verwendung von Geheimfonds offenlegte und illegale telefonische Abhöraktionen

publik machte. Gleichwohl konnte dieser Enthüllungsjournalismus bei *Diario 16* nicht verhindern, daß das Blatt die schwerste Krise seit seiner Gründung durchmachte, mehrfach den Besitzer wechselte, enorme Auflagenverluste hinnehmen mußte und kurz vor dem Ruin stand.

Ein weiterer Grund für die positive Aufnahme von *El Mundo*, vor allem bei den jungen Lesern, den höheren Angestellten und den in der Wirtschaft Tätigen, ist die besondere Sorgfalt in der formalen Gestaltung. *El Mundo* war die erste Tageszeitung, die intensiv und systematisch die neue und durch den Amerikaner Jeff Goerzten eingeführte Technik der Infographie in Spanien einsetzte. So wie in den 70er und 80er Jahren die Leser vom hervorragenden typographischen Layout von *El País* beeindruckt waren (entworfen hat es der deutsche Spezialist Reinhard Gade), gefielen die neuen Infographien, die spanische Spezialisten unter amerikanischer Anleitung für *El Mundo* entwarfen, dem jungen Publikum besonders gut. Diese innovative Technik revolutionierte die visuelle Darstellung in der Presse entscheidend und wurde bald von sämtlichen Medien nachgeahmt. Heute gehört die spanische Presse – kommunikationsästhetisch gesehen – u.a. auch deshalb zu den Vorreitern auf dem Weltmarkt. Dank komplexer visueller Darstellungen, die mit Hilfe der Bildschirminformatik wie geschaffen scheinen für alle Bereiche der Information, sei es die Politik, vermischte Nachrichten, Wirtschaft, Kultur, Sport, entstand eine neue journalistische Ausdrucksweise mit der ihr eigenen Ästhetik. Die Computertechnik schuf so nicht nur neue Diskursformen für die Redaktion und die Gesamtkomposition der Zeitung, sondern sie verwandelte auch ihr äußeres Erscheinungsbild beträchtlich. Gerade der Golfkrieg mit seinen komplexen und teilweise undurchschaubaren Vorgängen, der just im ersten Erscheinungsjahr von *El Mundo* ausbrach, lieferte ein hervorragendes Anwendungsgebiet für die neue Technik. Einmal mehr verdeutlicht das Beispiel von *El Mundo* die engen Beziehungen, die seit jeher zwischen ästhetischer Praxis, technischen Erfindungen und der Geschichte des Pressewesens bestehen.

Im Medienwettbewerb mit *El País* bedeutete dies jedenfalls, daß *El Mundo* seinem Konkurrenten mindestens zeitweise den Ruhm ablaufen konnte, Symbol für ein neues und modernes Spanien zu sein. Zeitungsexperten weisen freilich zurecht darauf hin, daß *El Mundo* in vielem ähnliche Qualitätsmerkmale aufweist wie *El País*, die Erfolgsrezepte des älteren Rivalen also keinesfalls ausgedient haben. Ähnlich wie *El País* präsentiert sich *El Mundo* im Tabloidformat. Täglich variierende Beilagen von hoher Qualität widmen sich u.a. der Erziehung und Bildung (»Campus«), der Gesundheit (»Salud«), der Kultur (»La Esfera«), der Wirtschaft (»Su Dinero«). Die Wochenendbeilage heißt *La Revista* und ist mit ihrer experimentierfreudigen Graphik ein Musterbeispiel moderner journalistischer Ästhetik. Mit einer Auflage von 416.697 Exemplaren im Jahr 1996 hält *La Revista* einen bedeutenden Marktanteil bei den Sonntagsausgaben. Wie *El Mundo* insge-

samt wird *La Revista* regelmäßig mit internationalen Preisen für das journalistische Design ausgezeichnet. Darüber hinaus bietet die Zeitung Regionalausgaben für das Baskenland, Galicien, Katalonien, Kastilien, Andalusien und die Balearen. Außerdem verfügt sie über ein Druckzentrum für den europäischen Markt in Charleroi in Belgien. Ein Stilbuch, wie wir es schon von *El País* kennen, ein Jahrbuch von bemerkenswerter Klarheit, das es auch als CD-ROM gibt, und ein elektronischer Zugriff auf die Zeitung vervollständigen das Bild einer technisch und journalistisch auf höchstem Niveau operierenden Tageszeitung. *El Mundo* gehört zur Mediengruppe *Unidad Editorial*, 45% der Aktien wurden jedoch von der italienischen Gruppe *Rizzolo-Corriere della Sera* aufgekauft. Die Zeitung hat für Spanien die Exklusivrechte für die Kooperation mit der Mailänder Tageszeitung, außerdem mit dem britischen *Guardian* und der französischen *Libération*.

Wenn *El Mundo* auch nicht die Leser von *El País* abwerben konnte, so hat die Zeitung doch neue Leser hinzugewonnen, die von ihrem manchmal unverschämten Enthüllungsjournalismus angezogen wurden, aber auch von ihrem Streben, alle journalistischen Bereiche – Politik, Gesellschaft, Wirtschaft, Kultur, Sport – gleichermaßen mit einem frischen Ton und einer neuen Form zu bearbeiten.

4. Überlebt die Tageszeitung im Medienwettbewerb?

Der Krieg um das digitale Fernsehen, in dem sich derzeit *El País* und *El Mundo* gegenüberstehen, lehrt uns im Grunde, welchen Stellenwert die Tageszeitungen in der Zukunft im Mediengeschäft haben werden. Sie werden letztlich – auch weltweit – nur mehr ein Rädchen von vielen im Getriebe der mächtigen Kommunikationskonzerne sein, die die Presse, aber auch das Fernsehen, den Film und andere Medien in sich vereinen. Was man in Spanien derzeit gern den 'Krieg der Fußballübertragungen' nennt, ist in Wirklichkeit eine Schlacht zwischen der Plattform *Canal Satélite Digital*, die von *El País* und der PRISA-Gruppe betrieben wird, und ihrem Konkurrenten *Vía Digital*, die *El Mundo* und auch die Regierung unter José María Aznar unterstützt.² Dabei geht es vordergründig für die Pay-TV-Sender um die Exklusivrechte an den Übertragungen der Meisterschaftsspiele des in Spanien heißgeliebten Fußballsports. Die Übernahme des Privatfernsehsenders *Antena 3* durch *Telefónica* im Juli 1997 zeigt, daß hier ein harter Kampf ausgefochten wird, bei dem sich die Allianzen täglich ändern. Hinter wohlklingenden Argumenten, die die Freiheit des Zuschauers ins Feld führen, verbirgt sich ein heißer Kampf um die Vorherrschaft auf einem voraussichtlich äußerst einträglichen Markt. Man kann bedauern, daß die beiden größten spanischen Tageszeitungen in diesen Wirtschaftskrieg verwickelt sind. Vielleicht zeichnet sich

2 Vgl. hierzu Peter M. Spangenberg's Beitrag in diesem Band.

hier das Ende der Freiheit der Presse ab, die jetzt zwischen die Mühlen der großen Multimediakonzerne gerät.

In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, daß das Fernsehen in Spanien, wie überall, einen stetig wachsenden Anteil am Werbekuchen verschlingt, etwa 30%, während die Werbeeinnahmen der Presse kontinuierlich abnehmen. Es scheint, als sei auch dies ein Indiz für den Niedergang eines bestimmten Typus von Informationsprodukten. Jedenfalls erweist sich die handwerkliche oder gar im Familienunternehmen betriebene Zeitungsproduktion als gänzlich veraltet und überholt. Die großen Pressekonzerne in Spanien, wie PRISA mit *El País*, *Prensa Española* mit *ABC*, *Godó* mit *La Vanguardia*, *El Correo* mit einer ganzen Reihe von regionalen Tageszeitungen, *Zeta* mit Wochenblättern wie *Interviú* oder *Tiempo*, *Unidad Editorial* mit *El Mundo* sind allesamt geradezu dazu verurteilt, Multimediakonzerne zu werden, um zu überleben – bei allen Risiken der Pressekonzentration, die diese Entwicklung impliziert.

Ungeachtet dieses bedrohlichen Szenarios läßt sich zusammenfassend sagen, daß die spanische Tagespresse, bei allen Limitationen, die sie charakterisieren, gleichwohl immer noch eine 'Gegenmacht' repräsentiert, die in der öffentlichen Meinung hohes Ansehen genießt und in der politischen Auseinandersetzung durchaus ihr Gewicht hat. Wenn es richtig ist, daß die Nachrichtenblätter stets die Mentalität einer Epoche reflektieren und teilweise mitproduzieren, so lassen uns die spanischen Tageszeitungen zur Genüge an den Fortschritten dieser Gesellschaft, aber auch an ihren Exzessen teilhaben, und zwar mit eben dieser Aggressivität und manchmal Arroganz, die dem auswärtigen Beobachter am heutigen spanischen Alltagsleben auffällt. Im übrigen verstärkt auch ihre kommerzielle und finanzielle Entwicklung (der Papierverbrauch in den Druckereien stieg von 232.900 Tonnen pro Jahr 1983 auf 436.400 Tonnen pro Jahr 1993 an) diesen Eindruck. Der beträchtliche Anstieg der Verkaufszahlen, eine erstaunlich zügige Anpassung an die neuesten technologischen Standards, stilsichere Modernität im Diskurs und in der Form sind weitere wichtige Merkmale, die die letztlich beeindruckende Erfolgsgeschichte der spanischen Tagespresse miterklären.

Im Zeitalter des *infotainment*, wo die Information zum Fernsehspektakel wird und manipulierte und virtuelle Bilder uns verführen, ist das Bedürfnis nach einer freien Presse in der so jungen spanischen Demokratie (noch) ungebrochen. In einer politischen Landschaft, in der nach zahlreichen Korruptionsskandalen die Entscheidungsträger beschädigt und diskreditiert zurückbleiben, stellt die Presse für viele Spanier einen immer noch zuverlässigen Ort der Klarheit dar. Vor allem ist es ihr gelungen, enge und von Vertrauen geprägte Bindungen mit einer wichtigen Gruppe von Spaniern einzugehen: mit den jungen Lesern.

(Übersetzung von Elisabeth Ries und Klaus Dirscherl)

Klaus-Peter Walter

Pedro Almodóvar und das Kino der Gegenwart

Der folgende Versuch, die Spielfilmproduktion Spaniens der letzten Jahre unter besonderer Berücksichtigung ihres »Kult-Regisseurs« Pedro Almodóvar auf ihre wichtigsten Konstanten und Entwicklungstendenzen hin zu sondieren, versteht sich, um im optischen Bildfeld des Gegenstands zu bleiben, als Momentaufnahme, und als solche setzt sie sich zwei präsentatorischen Gefahren aus, die ins Bewußtsein gerückt werden sollen. Die erste läßt sich nur eingeschränkt umgehen, da sie die im Rahmen einer Überblicksdarstellung zwangsläufig erforderliche Auflistung von Regisseur-Namen und Filmtiteln betrifft; immerhin mögen die notwendigen Aufstellungen dann nebenbei die Funktion erfüllen, den Lesern gewisse Orientierungsmarken und Anregungen für ihre eigenen Erkundungen an die Hand zu geben. Die andere – unausweichliche – Gefahr einer gewissen verzerrenden Optik liegt in der automatisch gegebenen subjektiven Befangenheit des Betrachters begründet, der das umfangreiche Anschauungsmaterial (potentiell immerhin 10 bis 15 Jahresproduktionen) gemäß seinem kinematographischen Vorverständnis zu sichten und dann, geleitet von seinen Relevanzkriterien, eine Auswahl für die Präsentation und Erforschung der Autoren, Werke und Sachverhalte zu treffen hat. In Grenzen gehalten wird diese Voreingenommenheit durch die Berücksichtigung quantitativ-empirischer Faktoren zur Produktion und zur öffentlichen Einstufung des Filmschaffens durch die Instanzen von Publikum, Kritik sowie Gesetz- und Geldgeber, weshalb der inhaltlichen Auseinandersetzung mit den Erscheinungsformen des spanischen Gegenwartsfilms und seiner Autoren einige Bemerkungen zur Faktenlage vorgeschaltet werden sollen.

1. Das spanische Kino der achtziger und neunziger Jahre in Zahlen und Tendenzen

Nimmt man eine quantitative Bestandsaufnahme des spanischen Kinomarkts der letzten zwanzig Jahre vor, so bestätigt bereits der Blick auf die Eckdaten des Betrachtungszeitraums die Vermutung, daß ungeachtet aller nach dem Ende des Franco-Regimes gewonnenen Freiräume und kulturellen Aufbruchserwartungen auch das spanische Kino nicht von der internationalen Krise im Filmgeschäft verschont geblieben ist. Die zu verzeichnenden Globalrückgänge sprechen in ihrer numerischen Übereinstimmung eine so verheerende Sprache, daß sich jeder weitere Kommentar zu erübrigen scheint: So ist die jährliche Gesamtzahl der Kinobesucher von 1975 bis 1994 um nicht weniger als zwei Drittel von rund 255 Millionen auf 89 Millionen (-65%) geschrumpft. In Entsprechung hierzu hat das

Kinosterben im selben Zeitraum 3.146 von insgesamt 5.076 Sälen im ganzen Land erfaßt (-62%). Auch fabrikationsseitig stellt sich das Erscheinungsbild keineswegs erträglicher dar, mußte die spanische Kinoproduktion doch einschließlich der Koproduktionen in den vergangenen zwanzig Jahren einen Rückgang von 60% verzeichnen: Der Fertigstellung von 110 Filmen jährlich (1975) stehen 1994 noch ganze 44 Werke gegenüber.

Hier zunächst die Angaben zur Zuschauerentwicklung und zur Anzahl der Lichtspielhäuser im Zweijahresrhythmus:

Tab. 1: Zuschauerentwicklung 1975-1994		
Jahr	Zuschauer	Veränderung in %
1975	255.785.631	
1980	175.995.962	- 31.2
1982	155.935.909	- 11.4
1984	118.592.695	- 24.0
1986	87.336.841	- 26.4
1988	69.633.890	- 20.3
1990	78.510.807	+ 12.8
1992	83.301.640	+ 6.1
1994	89.096.732	+ 7.0
Quelle: Pascual Cebollada / Luis Rubio Gil: <i>Enciclopedia del cine español</i> . Tomo 1. Barcelona 1996, S. 286.		

Tab. 2: Kinosäle 1975-1994		
Jahr	Kinosäle	Veränderung absolut
1975	5.076	
1980	4.096	- 980
1982	3.939	- 157
1984	3.510	- 429
1986	2.840	- 670
1988	1.882	- 958
1990	1.773	- 109
1992	1.807	+ 34
1994	1.930	+ 123
Quelle: Ebd. (Tab.1).		

Der Blick auf die etwas differenzierter aufgeschlüsselten statistischen Werte ermöglicht nicht nur eine genauere Rekonstruktion der Krisenentwicklung, sondern er erlaubt es dem Betrachter letztlich sogar, einen Silberstreif am Horizont ausfindig zu machen.

Die Erklärung der beiden Übersichten ist in einem wesentlichen Punkt ergänzungsbedürftig, da die Globalzahlen noch keinen Aufschluß darüber geben, inwieweit das spezifisch *spanische* Spielfilmangebot im Vergleich zu den Aufführungen und zum Besuch der sonstigen europäischen und vor allem der amerikanischen Produktion von den Einbußen betroffen ist. Eine dementsprechend differenzierende Optik ist allerdings dazu angetan, den Befund vom Niedergang des spanischen Kinos noch weiter zu dramatisieren: Nach dem von Gómez Bermúdez

de Castro vorgelegten Zahlenmaterial für die Jahre 1976-1987 (neuere Daten standen diesbezüglich nicht zur Verfügung, dürften sich aber auch nicht prinzipiell von den Angaben für das Jahrzehnt 1976-1987 unterscheiden) sank der Anteil der vorgeführten spanischen Filme innerhalb des Gesamtprogramms im genannten Zeitraum von 36% auf 27%. Gegenläufig hierzu schwangen sich die amerikanischen Filmimporte von 22% zu einem Marktanteil von 37% auf.¹ Noch gravierender macht sich der Zuschauerschwund zum Schaden der nationalen Produktion bemerkbar: Während sich der Anteil der Kinobesucher spanischer Filme am Gesamtzulauf zwischen 1976 und 1987 von 31% auf 15% halbierte, zog die Projektion US-amerikanischer Produktionen nahezu eine Verdopplung des Anteils von 30% (1976) auf 59% (1987) nach sich.²

Angaben, die die marktbeherrschende Stellung des amerikanischen Kinos in Spanien in den neunziger Jahre bestätigen, liefert das vom *Equipo Reseña* herausgegebene Jahrbuch *Cine para leer* für 1992 und 1993: Es beziffert in beiden Jahren den Marktanteil der *transnacionales norteamericanos* auf 87% bzw. 85%³ und greift angesichts der eklatanten Marginalisierung der nationalen Produktion – 1992 spielen spanische Filme gerade einmal 9% der Gesamtsumme an Eintrittsgeldern ein!⁴ – zu starken Worten: Die Überflutung des Markts mit amerikanischen Streifen wird als »colonialismo extranjero«⁵ und als »oligopolio patente y escandaloso«⁶ attackiert⁷ und 1992 als »annus horribilis« tituliert, das in die Filmchronik als Jahr eingehen wird, in dem das spanische Kino »einen seiner

1 Vgl. Ramiro Gómez Bermúdez de Castro: *La producción cinematográfica española. De la Transición a la Democracia (1976-1986)*. Bilbao o.J. [1989], S. 224ff. In absoluten Zahlen: 1976: 1.457 aufgeführte spanische Filme gegenüber 910 US-amerikanischen; 1987: 1.001 aufgeführte spanische Filme gegenüber 1.365 US-amerikanischen.

2 Vgl. ebd., S. 224ff. Die absoluten Zahlen verdeutlichen ebenfalls, wie weit sich die Schere zugunsten des amerikanischen Marktanteils geöffnet hat: 1976: 76.563.816 Zuschauer spanischer Filme gegenüber 74.583.785 Zuschauern amerikanischer Importe; 1987: 12.637.109 Zuschauer spanischer Filme gegenüber 49.707.255 Zuschauern amerikanischer Importe.

3 *Equipo Reseña: Cine para leer* [Jahrbuch 1992]. Bilbao o.J. [1993], S. 9 und ebd., [Jahrbuch 1993], S. 18.

4 3.329 Mio. Ptas. von 36.331 Mio. Ptas. (vgl. ebd., Jahrbuch 1992, S. 18). Noch eine weitere aussagekräftige Zahleninformation hinzu: Von den 287 spanischen Filmen, die zwischen 1984 und 1991 in den Genuß einer offiziellen Vorschuß-Finanzierung kamen, spielte die Hälfte nicht einmal die Vorschüsse ein, 53 werden überhaupt nicht aufgeführt (vgl. ebd., S. 20).

5 Ebd., S. 11.

6 Jahrbuch 1993, S. 19.

7 Als besonders »heimtückisch«, um eine moralische Kategorie in den ökonomischen Diskurs einzubringen, erweist sich die Beteiligung nordamerikanischer Konzerne an europäischen Gesellschaften, wodurch die Schutzmaßnahmen des europäischen Binnenmarkts mühelos umgangen werden können: Auf diese Weise ist beispielsweise *Basic Instinct* als holländische (!) Koproduktion praktisch ohne Vermarktungsrestriktionen in den spanischen Verleih gelangt!

schlimmsten Augenblicke durchleben mußte«. ⁸ Wesentlich verstärkt wurde die Krisensituation zu Beginn der neunziger Jahre durch die Einrichtung privater Fernsehkanäle (*Antena 3, Telecinco, Canal+*), die seither nachhaltig dafür sorgen, das Interesse an Spielfilmen von der großen Leinwand auf die kleine abzu ziehen. ⁹ Auch der kinoschädigende Einfluß des Video-Markts sollte nicht unterschätzt werden. ¹⁰

Dennoch geben die beiden abgedruckten Tabellen auch zu erkennen, daß zu dem Zeitpunkt, für den *Cine para leer* von einem Zustand des »desánimo generalizado« (der allgemeinen Mutlosigkeit) ¹¹ spricht, das Schlimmste bereits überstanden ist und sich ein wenn auch bescheidener Aufschwung, der einer generellen Trendwende zuzuschreiben sein könnte, zumindest in der Gesamtentwicklung ablesen läßt. Bereits seit 1989 schreibt die Zuschauerentwicklung wieder schwarze Zahlen (mittlerweile +28%, bezogen auf den Tiefstand im Jahr 1988), und auch dem Kinosterben scheint in den neunziger Jahren Einhalt geboten worden zu sein. Vor allem gibt es einen wichtigen Indikator, der es erlaubt, diese Globaltrends, die *prima facie* noch nichts mit der spezifisch spanischen Situation zu tun zu haben brauchen, doch mit der Diagnose einer merklichen Erholung des nationalen Filmschaffens und seiner Rezeption in Zusammenhang zu bringen: Wie Tabelle 3 verdeutlicht, hat bei aller Dominanz der amerikanischen Konkurrenz die spanische Kinoproduktion in letzter Zeit wieder erheblich zugelegt, was insbesondere für das Rekordjahr 1996 gilt.

Es wäre zu wünschen, daß diese Aufwärtsentwicklung, wie sie sich sowohl in allgemeiner wie auch in nationaler Hinsicht – und hier vor allem im gegenwärtigen *boom* der Jungfilmerinnen und -filmer – abzeichnet, ihre Erklärung nicht nur im Einsatz kommerzieller Vermarktungskalkulationen findet, sondern auch und vor allem in dem qualitativen Umstand, daß durch die internationale Anerkennung des spanischen Gegenwartsfilms – die Wertschätzung für Pedro Almodóvar, 1993 der Oscar für *Belle époque* (Fernando Trueba), um nur diese herausragenden Beispiele anzuführen – eine Sogwirkung entstanden ist, von der auch die weniger spektakulären, aber durchaus hochwertigen Produktionen anderer Filmemacher vor allem aus der jüngeren Generation profitieren könnten. Der Ansatz zu dieser hoffnungsvollen Perspektive scheint jedenfalls angesichts der Präsenz des spani-

8 *Cine para leer*, Jahrbuch 1992, S. 11.

9 Die Bedeutung der Ausstrahlung von Spielfilmen im Fernsehen verdiente sowohl in allgemeiner als auch in spezifisch spanischer Hinsicht eine gesonderte Darstellung. So erzielte das Fernsehen in Spanien im Jahr 1991 einen europäischen Rekord mit insgesamt 9.113 gesendeten Spielfilmen, was einem Tagesmittel von 25 Filmen entspricht! (Nach *Cine para leer* [1992], S. 18.)

10 Für 1993 belaufen sich die Gesamteinnahmen des Videogeschäfts auf 48.000 Ptas., wovon 18 Mio. auf den Verleih, ebenfalls 18 Mio. auf den Direktverkauf und 12 Mio. auf den kombinierten Kiosk-Verkauf von Faszikeln + Kassette entfallen (nach *Cine para leer* [1993], S. 15).

11 Ebd., S. 11.

schen Films auf den internationalen Festspielen und in Gestalt spanischer Filmwochen im Ausland unverkennbar.

Tab. 3: Spanische Spielfilmproduktion 1975-1996			
Jahr	Produktionen inkl. Koproduktionen	Produktionen spanischer Regisseure	Erstlingswerke
1975	110	89	
1980	118	82	
1984	75	63	
1985	77	65	
1986	60	51	
1987	69	62	
1988			
1989	47	42	12
1990	42	37	12
1991	64	59	16
1992	52	47	15
1993	56	53	15
1994	44	43	13
1995	47	53	13
1996	91	77	22
Quellen: Gómez Bermúdez de Castro: A.a.O., S. 216 für den Zeitraum 1975-1986; Ministerio de Educación y Cultura: <i>Cine Español 1989ff.</i> [jährlich erscheinend] für die Zeit 1989-1996 (aus den Angaben dieses Jahrbuchs wurden von mir in der dritten und vierten Spalte nach dem Prinzip des »Autorenkinos« unabhängig von den Finanzierungskonstellationen alle Filme <i>spanischer Regisseure</i> ermittelt).			

Bevor wir die inhaltliche Beschaffenheit der neueren spanischen Filmproduktion zu erhellen versuchen, soll noch ein kurzer Blick auf die Entwicklung der Filmförderung durch die Öffentliche Hand geworfen werden, die in signifikanter Weise Parallelen zu den Veränderungen des Marktes (Aufbruchseuphorie am Anfang der achtziger Jahre – Weg in die Krise – Anzeichen einer Verbesserung der Situation) aufweist.

Einen Neuanfang innerhalb der spanischen Kinopolitik stellt diesbezüglich die vielzitierte *Ley Miró* dar, so benannt nach der Filmregisseurin Pilar Miró, die nach dem Wahlsieg des PSOE 1982 als Frau mit praktischen cineastischen Erfahrungen, ein doppeltes Novum hinsichtlich der Besetzungsgepflogenheiten, an die Spitze der *Dirección General de Cinematografía* berufen wurde. Es ist bezeich-

nend, insbesondere für die Fixiertheit des Kinobetriebs auf die amerikanischen Verhältnisse, daß ihr umfassender Maßnahmenkatalog zur Verbesserung der Produktionsbedingungen für spanische Filme (Erhöhung der staatlichen Subventionen als Vorab-Subventionen, Kategorisierung von *películas de interés especial*, Zusammenarbeit mit dem öffentlich-rechtlichen Fernsehen (RTVE), Kooperation mit Lateinamerika, Festsetzung von Abspielquoten bezüglich inländischer und ausländischer Filmvorführungen) letztlich von den Verantwortlichen des Verleih- und Vertriebssystems untergraben wurde, so daß Miró Anfang 1986 zurücktrat. Auch ihre beiden Nachfolger (Fernando Méndez-Leite und Miguel Marías) konnten weitere Beschneidungen der *Ley Miró* nicht verhindern.

Ein Tiefpunkt ist 1990 erreicht, als ein (weisungsabhängiger) Berufsbeamter, Enrique Balmaseda, zum Direktor des *Instituto de Cinematografía y de Artes Audiovisuales* (ICAA) ernannt wird und der Einfluß der *Dirección General* erheblich zurückgeht. Der direkte Zugriff des Staates zeigt sich auch in der Tatsache, daß neue Maßnahmen, die, obwohl zum Besten der nationalen Kinoförderung gedacht, auf eine stärkere ministerielle bzw. interministerielle Kontrolle der Produktion und Diffusion hinauslaufen und als *Ley Semprún* den Namen des Kulturministers tragen, was Ángel Pérez Gómez zu der sarkastischen Bemerkungen veranlaßt: »Wir befinden uns in einer paradoxen Situation: Es geht uns schlechter als zur Zeit des Franquismus«. ¹² Aus dieser Optik ist es nur konsequent, wenn die neue Kinogesetzgebung von 1994, die *Ley del Cine Carmen Alborch*, bei allen Vorbehalten gegenüber ihrem unverhohlenen liberalistischen Grundton allgemein Anlaß zu einem vorsichtigen Optimismus gegeben hat. Die neuen Regelungen besagen im wesentlichen, daß die öffentlichen Subventionsmittel *nach* der Fertigstellung des jeweiligen Films greifen sollen, mithin seinem kommerziellem Erfolg zugeordnet sind, also eher dem Produzenten als dem Regisseur zugute kommen. So erhalten alle tatsächlich aufgeführten spanischen Filme 15% der von ihnen eingespielten Bruttoeinnahmen zurück, darüber hinaus ein Drittel der Produktionskosten, wenn der Film a) 30 Millionen Ptas. (was einer Anziehungskraft von 50.000 Zuschauern entspricht) eingebracht hat oder b) von einem Regiedebütanten kommt und mehr als 20 Millionen Ptas. eingespielt hat oder c) in einer der Autonomie-Sprachen vertont ist und 10 Millionen Ptas. einspielt. ¹³ Als flankierende Maßnahme tritt zu dieser Gesetzgebung ein Abkommen mit RTVE, in dem sich die staatliche Fernsehanstalt »zugunsten des Aufblühens des einheimischen Kinos« (»para el fomento del cine propio«) verpflichtet, jährlich für 2.000 Millionen Ptas. Senderechte an spanischen Spielfilmen einzukaufen.

¹² *Cine para leer* [1991], S. 19.

¹³ Die Gesamtförderungssumme für einen Film darf allerdings 100 Mio. Ptas. nicht überschreiten (Angaben nach *Cine para leer* [1994], S. 19).

2. Zwischen *hardcore* und Familienglück

Das Werk des spanischen »Kult-Regisseurs« Pedro Almodóvar

Die Präsentation des statistischen Materials zur Kino-Produktion gibt uns die Veranlassung, zur gesonderten Betrachtung desjenigen Regisseurs überzugehen, der dem spanischen Film erstmals nach Carlos Saura wieder Weltgeltung verschafft hat, obwohl oder gerade weil einzelne seiner bislang 11 Spielfilme anlässlich ihrer Premiere Gegenstand heftiger Kontroversen waren – Pedro Almodóvar (*1949).¹⁴ Gerade die Ranglisten der nationalen Jahresproduktion verdeutlichen indes, daß auch einem Almodóvar der Erfolg nicht in Gestalt von Geniestreichen in den Schoß gefallen ist, sondern daß er sich vielmehr recht mühsam hocharbeiten mußte: Während frühe Filme wie *Entre tinieblas* und selbst der mittlerweile stärker beachtete *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* gegenüber der Konkurrenz publikumswirksamer Komödien nicht über eine Placierung auf den Rängen 30 bzw. 36 hinauskamen, erzielt der Regisseur erst mit den Produktionen von 1986 (*Matador*) und 1987 (*La ley del deseo*) einen dritten bzw. vierten Platz. Dann aber stellt sich der durchschlagende und späterhin auch weltweite Erfolg der Komödie *Mujeres al borde de un ataque de nervios* ein, mit der Almodóvar sogar einen seltenen Doppelschlag erzielt, da *Mujeres* nicht nur im Jahr der Uraufführung (1988) mit 1,78 Millionen Zuschauern den absoluten Kassenschlager des spanischen Kinos einführt, sondern noch im Folgejahr mit rund 910.000 Zuschauern die Konkurrenz auf die Plätze verweist. Danach zieht *¡Átame!* erneut über 1 Million Interessenten ins Kino, was einen 2. Rang innerhalb der Jahresproduktion von 1990 bedeutet. Zu diesem Zeitpunkt ist der Erfolg des pummeligen und lockenköpfigen Filmemachers konsolidiert, jede seiner nachfolgenden Kreationen wird als »der neue Almodóvar« zum unwiderstehlichen Argument für den Kinobesuch.¹⁵

Die nüchternen Absatzdaten machen neugierig auf eine inhaltliche Erklärung, die aufzuzeigen vermag, aufgrund welcher spezifischen Machart und Themenbe-

14 Almodóvars Filmographie umfaßt die folgenden Titel: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980; *Laberinto de pasiones*, 1982 (*Labyrinth der Leidenschaften*); *Entre tinieblas*, 1983 (*Das Kloster zum heiligen Wahnsinn*); *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, 1984 (*Womit hab' ich das verdient?*); *Matador*, 1986 (*Der Matador*); *La ley del deseo*, 1987 (*Das Gesetz der Begierde*); *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988 (*Frauen am Randen des Nervenzusammenbruchs*); *¡Átame!*, 1989 (*Fessle mich!*); *Tacones lejanos*, 1991 (*High Heels*); *Kika*, 1993 und *La flor de mi secreto*, 1995 (*Mein blühendes Geheimnis*).

15 Zum Vergleich einige Zahlen aus Deutschland: *Mujeres* lockt zwischen 1989 und 1992 277.000 Zuschauer in die Kinosäle, *¡Átame!* im Zeitraum 1990-92 immerhin 240.000. Die dann erst im Anschluß an die Kassenschlager vermarkteten früheren Erfolge *Matador*, *Laberinto* und *¿Qué he hecho yo?* fallen dagegen mit 31.000, 30.000 und 17.000 Eintritten wesentlich ab (Zahlen nach Stefanie Karg: »Trabajar y formar una familia, como una persona normal«. Zeichen der Identität im filmischen Werk Pedro Almodóvars. Saarbrücken (unveröffentl. Dissertation) 1996, S. 25ff.).

handlung Almodóvar derartige Erfolgsbilanzen, darüber hinaus aber auch die dauerhafte Anerkennung der Kinospezialisten im In- und Ausland zustande bringen konnte.¹⁶ Die schlüssige Antwort kann nur vermittelt einer genaueren Auseinandersetzung mit dem Œuvre Sinn machen, da die herkömmlichen Etikettierungen des Regisseurs als »enfant terrible« oder »Paradiesvogel« und seiner Filme als »schrille« Provokationen wenig hilfreich zur Erhellung des Phänomens sind.

In der Tat wird der erste Eindruck des arglosen Zuschauers, auch wenn er nicht der moralinsauren Tradition der »España eterna« verhaftet ist, gegenüber einer Almodóvar-Aufführung zwangsläufig der eines handfesten Schocks sein, legen es die Filme doch geradezu darauf an, vornehmlich in den Einstiegssequenzen mit harten, ans Pornographische grenzenden Einstellungen ihr Publikum heftig zu verstören. Einige Beispiele: In *Laberinto de pasiones* forscht die Handkamera im Gedränge auf dem Madrider Rastro nach den prallen männlichen Genitalkonturen unter den hautengen Jeans der Flanierenden, in *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* wird Gloria, die Putzfrau eines Kendo-Clubs von einem (wie sich rasch herausstellen wird, impotenten) Club-Mitglied unter der Dusche besprungen, *Matador* beginnt damit, daß der im Titel gemeinte Stierkampf-Lehrer Diego sich vor dem Fernseher, auf dem Videobilder mit Gewaltdarstellungen gegen Frauen ablaufen, selbst befriedigt, und in *La ley del deseo* masturbiert ein junger Mann zu den detaillierten Anweisungen einer männlichen off-Stimme; aus einem ganz anderen, kaum weniger schockierenden Wirklichkeitsausschnitt stammt der Einstieg in *La flor de mi secreto*: Eine Mutter, die gerade mühsam begreifen muß, daß ihr einziger Sohn die Folgen eines Unfalls nicht überlebt hat, wird von zwei Ärzten bedrängt, den Körper des Sohnes zur Organspende freizugeben (in diesem letzten Beispiel wie auch in *La ley del deseo* verstärkt der Regisseur den Schock des Filmeinstiegs noch durch einen Desillusionierungseffekt: Der Zuschauer stellt plötzlich fest, daß er es mit einer gespielten Inszenierung – Drehaufnahmen zu einem Pornofilm, Rollenspiel anlässlich einer Weiterbildungstagung – zu tun hatte). Aber auch im Filminnern scheut sich Almodóvar nicht, seinen Provokationsstil mit weiteren derartigen Szenen zur ungeschnittenen Wiedergabe sexueller Praktiken, aber auch mit regelrecht grotesken Einlagen, von denen einige noch zu zitieren sein werden, fortzuspinnen.

Versucht man, jenseits solcher Impressionen zu Almodóvars filmischer Handschrift die thematische und inszenatorische Vielfalt dieses Schaffens nach signifi-

16 Als wichtigste Sekundärliteratur-Beiträge zu Almodóvar seien die Monographien von Nuria Vidal (*El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona 1988), María Antonia García de León / Teresa Maldonado (*Pedro Almodóvar, la otra España cañí (sociología y crítica cinematográficas)*. Ciudad Real 1989) und Antonio Holguín (*Pedro Almodóvar*. Madrid 1994), vor allem aber die oberhalb zitierte, gerade im Druck befindliche Saarbrücker Dissertation von Stefanie Karg genannt, der die vorliegende Überblicksdarstellung wichtige Anregungen und Bestätigungen verdankt.

kanten Merkmalen zu ordnen und für einen erklärenden Zugriff zu systematisieren, so ergibt sich ein Rasterungsvorschlag, der vier übergeordnete Perspektiven umfaßt, die im Folgenden erläutert werden sollen.

(1) Eine herausragende Bedeutung für die Ausgestaltung der Erzählwelten Almodóvars kommt der Wahl des Ambiente zu, das jedesmal dasselbe ist – *Madrid als Lebens- und Ereignisraum*. Vor allem im Erstlingswerk des Regisseurs, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* zieht die Thematisierung des Lebens in der Großstadt einen quasi-dokumentarischen Realismus nach sich, wird hier doch eine authentisch pulsierende Leinwandnachbildung der legendären *movida*, des exuberanten Lebensgefühls der jungen spanischen Generation unternommen, die begreiflicherweise völlig enthemmt auf die Befreiung von der verlogenen moralischen Repressivität des Franco-Systems reagiert.¹⁷ Personalisiert wird dieser Ausbruch in der Figur der biedereren Luci, die aus ihrer Ehe mit einem offenkundig den überlebten Lebensverhältnissen der Diktatur noch verhafteten Polizisten ausbricht, um ihre sado-masochistische Veranlagung mit Pepi auszuleben, bevor sie am Filmende zum Ehemann zurückkehrt, da sich herausstellt, daß sie auch mit ihm ihren Neigungen freien Lauf lassen kann.

Eine durch satirische Übertreibung gebrochene Fortsetzung findet die Artikulation des neuen Lebensgefühls in dem Film *Laberinto de pasiones* mit seiner Thematisierung von Drogenkonsum, Homosexualität, praktizierter Erotomanie, Inzest, künstlicher Befruchtung, aber auch der Marotte, sich seine Neurosen vom Psychiater kurieren zu lassen.

Danach wendet sich Almodóvar den »normaleren« Lebensformen der Großstadt zu, wie sie sich in den anonymen Hochhaus-Siedlungen abspielen, deren Anblick man immer wieder in den einzelnen Filmen teilhaftig wird. Der bereits erwähnte Film *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* schildert die in jeder Hinsicht primitiven Lebensbedingungen innerhalb der am Rande des Existenzminimums vegetierenden Familie von Gloria und Antonio samt ihrer Nachbarn. Ihr materiell und sexuell frustrierendes Dasein läßt Gloria in der erstbesten ehelichen Auseinandersetzung die Nerven verlieren; mit einem handlichen Schinkenknochen schlägt sie den mit *macho*-Allüren behafteten Ehemann tot.

Aus der Optik des gehobenen Mittelstandes greift *Mujeres al borde de un ataque de nervios* die Problematik des großstädtischen Lebensraums erneut auf. Hier wird Pepas Penthouse-Wohnung zu einer regelrechten Anlaufstelle für Leute mit

17 Ein besonders aussagekräftiges Veranschaulichungsbeispiel: Eine spektakuläre Anwendung des neuen demokratischen Prinzips der öffentlichen Wahlentscheidung findet anlässlich einer Festivität für einen homosexuellen Voyeur statt: Man veranstaltet »erecciones generales«, um den Besitzer des größten Penis ausfindig zu machen; Spielleiter dieses Wettbewerbs im Film ist bezeichnenderweise kein anderer als Almodóvar selbst!

allen möglichen Frustrationen und sonstigen gefühlsdeformierenden Großstadtneurosen. *Kika* ergänzt die filmübergreifende Bestandsaufnahme durch eine zusätzliche Facette, nämlich das Ausgeliefertsein an den anonymen Voyeurismus innerhalb der Hochhausquartiere. Als Symbol für die ebenso entfremdete wie entfremdende Wahrnehmung des Anderen dient der Sachverhalt, daß der Voyeur, der Kikas Körper von einem der zahllosen gegenüberliegenden Fenster aus beäugt, ihr eigener Ehemann Ramón ist.

Angesichts einer derartigen Aufarbeitungsweise verwundert es nicht, daß Almodóvars Großstadtfilme zugleich auch Reaktionsformen auf diese Lebenserfahrung zur Darstellung bringen. So hat sich Pepa in *Mujeres al borde de un ataque de nervios* eine aufwendige Dachgartenidylle mit üppiger Vegetation und Haustieren geschaffen, vor allem aber wird fast in jedem Film ein Landhaus bzw. der heimatliche *pueblo* als buchstäblicher »Flucht«-Punkt angesteuert. Dieses Motiv hat seinen Ursprung zweifellos nicht ausschließlich in dem autobiographischen Detail von Almodóvars Herkunft aus der Mancha, sondern ist in erster Linie als Ausdrucksform einer Nostalgie nach mehr Lebensqualität in Gestalt intakter Wertordnungen und überschaubarer Interaktionsverhältnisse zu begreifen. Nicht zufällig läßt Kika, wehrloses Opfer eines heillosen moralischen und gefühlsmäßigen Desasters, die Großstadt hinter sich und begleitet einen Zufallsbekannten von der Landstraße zu einer Dorfhochzeit, weil, wie sie selber sagt, »Orientierung« das ist, was sie nach dem Erlebten nötig hat. Klar ist aber auch, daß für Almodóvar das Dorf als Ort der seelischen Regenerierung immer nur eine temporäre Alternative bietet und wie in *¡Átame!*, *Tacones lejanos* und *La flor de mi secreto* wieder in Richtung Madrid als dem eigentlichen, grundsätzlich nicht hinterfragbaren Lebensraum verlassen werden muß.

(2) Zur gezielten topographischen Konstituierung von Almodóvars filmischen Wirklichkeitsausschnitten tritt in allen Filmen als Grundthema ein weiterer prägender Bestandteil der modernen Lebenswelt hinzu, nämlich die Bedeutung der modernen Massenmedien und ihrer Inhalte. Es würde den Rahmen dieser Ausführungen sprengen, die *Omnipräsenz der technischen Kommunikations- und Unterhaltungsmedien* im Detail nachzuweisen und in ihrer subtilen Aussagekraft erschöpfend zu erklären, so daß nur einige Entschlüsselungshilfen an die Hand gegeben werden können.

Nahezu alle Hauptdarstellerinnen und -darsteller üben bei Almodóvar einen »medialen« Beruf aus, angefangen bei Pepi (Werbeagentur) und Bom (Bandleaderin) über den Theaterregisseur Pablo (*La ley del deseo*), Pepa (Schauspielerin und Synchronsprecherin in *Mujeres al borde de un ataque de nervios*), Marina (Pornodarstellerin in *¡Átame!*), die Nachrichtensprecherin Rebeca (*Tacones lejanos*) bis zu Sor Rata del Callejón (*Entre tinieblas*) und Leo (*La flor de mi secreto*), die

beide Erfolgsromane, erstere Kloster-Krimis, letztere Sentimentalromane, schreiben. Diese berufliche Prägung hat natürlich auch zur Folge, daß die einzelnen Filmhandlungen im Milieu der Unterhaltungsindustrie angesiedelt sind und nebenher die einzelnen Erscheinungsformen einer kritischen Betrachtung unterziehen.¹⁸

Bereits erwähnt wurde in diesem Zusammenhang die Vorliebe des Regisseurs für den Einsatz der Fiktionsironie, durch die sich die zunächst für »erlebte Wirklichkeit« gehaltenen Begebenheiten als mediale Inszenierungen entpuppen, damit gleichzeitig aber auch die Grenze zwischen Realität und Fiktion immer undurchsichtiger werden lassen.

Vor allem das Fernsehen wird immer wieder aufs Korn genommen, indem die diversen Programmangebote durch groteske Überzeichnungen persifliert werden. So gibt Almodóvar die Spots zur Produktwerbung auf dem kleinen Bildschirm mehrfach der Lächerlichkeit preis, am spektakulärsten in der Werbung für ein Waschmittel namens *Ecce Omo*, dessen Weißmacher so effizient ist, daß er die Blutflecken an der Kleidung des Massenmörders von Cuatro Caminos dauerhaft beseitigt – zum Schaden der Polizei, die bei der Hausdurchsuchung enttäuscht abziehen muß, zum Stolz der Hausfrau und Mutter des Mörders (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*).¹⁹

Eher ernsthaft stellt sich die filmische Auseinandersetzung mit dem Phänomen der blutrünstigen *reality shows* in *Kika* dar, wo Victoria Abril Andrea, die Reporterin und Moderatorin der Show *El peor del día*, spielt. Mit ihrem gleichsam körpereigen ausgestülpten Kamera-Auge auf dem Kopf und guten Kontakten zur Polizei ist Andrea ständig auf der Suche nach Bildmaterial und persönlichen Kontakten zu der Schwerverbrecher- und Triebtäterszene der Stadt, fällt jedoch am Schluß in ihrer Sensationsgier der Attacke eines von ihr bereits zur Strecke gebrachten Frauenmörders zum Opfer.

Des öfteren baut Almodóvar in die aktuelle Handlung seiner Filme Spielfilmzitate in Form unvermittelt hineingeschnittener Schwarz-Weiß-Einstellungen und Sequenzen vornehmlich aus einschlägigen Hollywood-Produktionen ein, mit denen einmal die Verwischung der Grenzen von tatsächlicher und fiktional mediatisierter Wirklichkeitswahrnehmung unterstrichen wird, zum anderen sich aber auch eine Ausdrucksverstärkung und Kommentierung des original Verhandelten einstellt.

18 Die bereits erwähnte Tatsache, daß Almodóvar in seinen ersten Filmen persönlich in Nebenrollen auftritt (u.a. als Showmaster bei den »erecciones generales« oder als kostümierter Schlagersänger in *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*), soll im vorliegenden Darstellungszusammenhang nicht näher ausgedeutet werden.

19 Belustigend ist auch die Persiflage einer literarischen »Quasselrunde« in *Kika*: Moderatorin des betreffenden »literarischen Duets« ist Doña Paquita, eine Oma, die aufgrund ihrer Zuckerkrankheit gar nicht mehr richtig lesen kann, wie sie in der Sendung treuherzig bekundet, und den Fernsehjob nur deshalb angenommen hat, weil sie dann die düsteren Momente ihres Witwenseins vergißt und ihren Sohn, den Programmdirektor des Fernsehens, der normalerweise keine Zeit für sie hat, öfter zu Gesicht bekommt.

Dieselbe kommentierende Funktion kommt in noch stärkerem Maße den häufigen Schlagerdarbietungen zu, die, anders als man vermuten könnte, weit davon entfernt sind, in ihrer Sentimentalität der Lächerlichkeit anheimzufallen. Im Kontext der zugrundeliegenden Handlung werden sie vielmehr aufgewertet, indem sie zeigen, was an ernstgemeintem Ausdruckspotential eigentlich in ihnen steckt. So wirkt es ergreifend, wenn die verzweifelte Rebeca im Gefängnis den Gesangsauftritt ihrer Mutter Becky del Páramo mit Luz Casals Bolero »Piensa en mí, si tienes ganas de llorar« im Radio hört (*Tacones lejanos*) oder die am Rande des Zusammenbruchs befindliche Leo im Fernsehen einen Auftritt von Chavela Vargas mit »El último trago«, einem Trennungslied, das genau zu ihrer Situation paßt, mit tränenumflortem Blick verfolgt.²⁰

Vor allem aber gibt die Allgegenwart der Medienwirklichkeit über die verschiedenen Einzelausprägungen hinaus zu erkennen, daß die zwischenmenschlichen Beziehungen durch die Formen der Mediatisierung der Entfremdung anheimfallen. Fast läßt sich sagen, daß die heimliche Hauptperson in *Mujeres al borde de un ataque de nervios* Pepas Anrufbeantworter ist, der der Vermeidung des persönlichen Gesprächs und damit dem Erklärungsnotstand seiner Benutzer erheblichen Vorschub leistet. In herausragender Weise unterstreicht im selben Film die Wiedergabe einer Synchronisations-Sitzung das Phänomen der Entfremdung. Indem Pepa eine Sequenz aus *Johnny Guitar* ins Mikrofon spricht, wird ihr klar, daß es ihre eigenen Gefühle zu dem untreuen Yván sind, die sie hier in die Leere des Studios hinein artikuliert, und sie fällt in Ohnmacht.

Die grundsätzliche Problematik mediatisierter Wirklichkeitsaussagen wird in einer Einlage aus *Tacones lejanos* in einer Weise auf den Punkt gebracht, für die der Begriff der Groteske besonders angemessen erscheint: In einer Nachrichtensendung, die zugleich auch für Taubstumme konzipiert ist, hat Rebeca als Nachrichtensprecherin die Beerdigung ihres eigenen Mannes, der zugleich Direktor der Fernsehanstalt war, mitzuteilen und wird von der neben ihr sitzenden Kollegin synchron in der Gebärdensprache begleitet. Als Rebeca aus der Sprecherinnen-Rolle fällt und sich vor laufender Kamera als Gattenmörderin offenbart, vollzieht die Kollegin in ihrem Gebärdecode das Geständnis professionell bis zu dem Punkt mit, an dem sie merkt, daß sie sich damit selbst der Tat zu bezichtigen droht, woraufhin sie heftig jede Schuld dementiert, indem sie, immer noch codegetreu, heftig auf ihre Nachbarin zeigt.

(3) Ohne Zweifel den wichtigsten thematischen Schwerpunkt in Almodóvars Werk stellt die *Modellierung eines ganz spezifischen Frauenbildes* dar. Tatsächlich präsentiert der Regisseur in der überwiegenden Anzahl seiner Werke die Handlung

20 Eine minutiöse Auflistung der musikalischen Einlagen und ihrer Bedeutung in Almodóvars Filmen bis zu *Tacones lejanos* bietet Karg, a.a.O., S. 116ff.

aus einer weiblichen Wahrnehmungs- und Erlebnisperspektive, ein Sachverhalt, der durch die Titelformulierungen unterstrichen wird, die in nicht weniger als 7 von 11 Fällen von vornherein eine feminine Betroffenheit signalisieren.²¹

Die Markierung der Filmgeschichten als weibliche Angelegenheiten verbindet sich auf der Ebene der Diegese mit der Darstellung emanzipatorischer Entwicklungsschritte dieser Frauen, ohne daß den betreffenden Verhaltensweisen ein dezidiert feministisches Konzept unterlegt wäre. Wir verfolgen immerhin in mehreren Filmen, am eindringlichsten in *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, die Selbstbefreiung der Protagonistinnen aus der ursprünglichen emotionalen Abhängigkeit vom männlichen Partner und ihr Bemühen um autonome Selbstverwirklichung. Vor allem die Schauspielerin und Synchronsprecherin Pepa (Carmen Maura) beschreitet diesen Weg mit letzter Konsequenz. Wie die anderen Frauen des so betitelten Films bedient sie gerade nicht das feminine Rollenklischee von Hysterie und Kollapsneigung, sondern überwindet dank ihrer Willensstärke und der nötigen Anpassungsfähigkeit gegenüber neuen Herausforderungen situativer und existentieller Art die Bindung an einen verlogenen Mann, der sich beziehungsmäßig längst anderweitig orientiert hat. Auch als werdende Mutter wird sie ihre neue Daseinsqualität allein in Angriff nehmen. Pepas moralischer Triumph über den am im *show down* äußerst kläglich wirkenden Ex-Liebhaber wird verstärkt durch die Tatsache, daß sie zwei anderen Leidensgefährtinnen, die Zuflucht in ihrer Wohnung gefunden haben, zu ihrer Eigenständigkeit verhilft. Candela entsagt ihrer Leidenschaft für einen schiitischen Terroristen, und Marisa erlebt dank Pepas mit einem *gaspacho*, versetzt mit einer Überdosis Schlaftabletten, im Traum einen Orgasmus.

Das eher larmoyant-sentimentale Pendant zu dieser turbulenten Komödie um Frauen, die bezeichnenderweise eben immer nur am *Rand* des Nervenzusammenbruchs bleiben und sich vom Abgrund zur Meisterung ihrer prekären Situationen aufschwingen, stellt Almodóvars bis dato letzter Film, *La flor de mi secreto*, vor. Leo, die Autorin von *novelas rosas* (Marisa Paredes), wird von ihrem rücksichtslosen Mann, der sie ausgerechnet mit ihrer Psychotherapeutin betrügt, ebenfalls ein hohes Maß an Leidenschaft abverlangt, bevor sie ihre Existenzkrise bewältigt und ihr Selbstvertrauen zurückerlangt, was freilich dieses Mal nur mit tatkräftiger Unterstützung durch den weniger attraktiven, dafür aber weiblich-

21 Offenkundig ist dies bei den drei Namensnennungen bzw. Geschlechtskennzeichnungen der Fall (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, Kika, Mujeres al borde de un ataque de nervios*); indirekt auch durch die Assoziationen, die *Tacones lejanos* hervorruft; des weiteren beziehen sich die virtuellen Zitate und Ausrufe, die als Filmtitel fungieren (*La flor de mi secreto, ¿Qué he hecho yo para merecer esto?, ¡Átame!*), eindeutig auf die weiblichen Protagonistinnen als Sprecherinnen.

einfühlsamen *País*-Chefredakteur Ángel bewerkstelligt wird, mit dem Leo zum Filmende eine neue Beziehung eingeht.²²

Formen weiblicher Handlungsautonomie finden sich noch in anderen Spielarten innerhalb der einzelnen Werke. Solidarität bestimmt die klösterliche Selbstorganisation der Ordensschwwestern der *Redentoras Humilladas*, die ihre religiöse Mission zur Rettung drogensüchtiger und krimineller Mädchen auf höchst unkonventionelle Weise betreiben. Ein einzelner Schlußakt weiblicher Solidarität führt auch zum *happy end* von *Tacones lejanos* (auf dem Sterbebett nimmt die Mutter den Mord, den ihre Tochter Rebeca begangen hat, auf sich, damit für die Tochter der Weg in ein neues Glück mit dem Untersuchungsrichter Domínguez frei wird). Auch wenn der finale Befreiungsakt der Frau in *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* eher unterhalb der Schwelle zum reflektierten Handeln zustande kommt, ist er filmisch sicherlich am eindrucksvollsten gestaltet, wenn Gloria in einem Verzweiflungsausbruch, in dem sich Eifersucht, das Gefühl des Ausgebeutetseins und ihre sexuellen Frustrationen entladen,²³ den Ehemann mit dem besagten Schinkenknochen niederstreckt und er sich im Fallen das Genick bricht.

In Ergänzung zur eindeutigen Fokussierung des filmischen Dispositivs auf die weiblichen Problemlagen läßt sich zu den einzelnen »Manns-Bildern« bei Almodóvar festhalten, daß hier entweder ein Typus in Erscheinung tritt, der sich von den herkömmlichen Rollenerwartungen an das »starke Geschlecht« durch Schwachpunkte bzw. ein schwächliches Auftreten abhebt (oft handelt es sich um Männer, die von einer dominanten Mutter abhängig sind),²⁴ oder daß sie aber, wenn sie tatsächlich den *macho*-Vorgaben entsprechen, widerwärtig gezeichnet werden (so der sich unwiderstehlich wahnende Yván in *Mujeres al borde de un ataque de nervios*²⁵ und der NATO-Offizier Paco in *La flor de mi secreto*).²⁶

22 Von den neuesten Filmen zum Thema der gedemütigten, emotional ausgebeuteten Frau, die in einer von männlichen Verhaltensmaßgaben bestimmten Welt schließlich doch ein positives Selbstkonzept entwickelt und ihr Leben meistert, scheint mir Gerardo Herreros *Malena es un nombre de Tango* (1996) hervorhebenswert zu sein.

23 Ihr vorherrschendes Lebensgefühl bringt Gloria mit der lapidaren Äußerung »Con lo tranquila que estaría yo soltera« (»wie ruhig wäre ich doch, wenn ich allein wäre«) auf den Punkt.

24 Der mit der Gabe des zweiten Gesichts versehene Ángel in *Matador* ist therapiebedürftig, Ricki wiederum verläßt am Anfang von *¡Átame!* gerade die Heilanstalt, Carlos aus *Mujeres* stottert, Ramón, der voyeuristische Fotograf in *Kika*, bedarf zur Durchführung des Geschlechtsakts des eigenhändigen Kameraeinsatzes.

25 Vgl. Pepas (Alp-)Traumsequenz, in der sie wahrnimmt, wie eine ganze Parade schmachsender Frauen an Yván vorbeipromeniert und er sie alle herablassend mit amourösen Versprechungen und *piropos* bedient.

26 Die heftigste Form der Absage an die Fortdauer der Tradition des *machismo* und seines beherrschenden gesellschaftlichen Einflusses hat José Juan Bigas Luna in seiner *Trilogía alimenticia* (*Huevos de oro*, *Jamón*, *Jamón*, *La teta y la luna*) in filmische Bildsequenzen umgesetzt, die freilich in ihrer überdeutlichen Symbolhaltigkeit penetrant und grobschlächtig wirken (so schlägt in *Jamón*, *Jamón* ein junger Mann mit Potenzproblemen mit dem Hammer dem überdimensionalen Osborne-Stier die Hoden ab). Bigas Luna scheint unter dem Zwang zu filmen,

Zwischen beiden Extremen ist ein Typ von »Männern« anzusiedeln, der bezeichnenderweise wohl deshalb noch am ehesten sympathische Züge aufweist, weil es sich »eigentlich« um Frauen handelt: Tina (*La ley del deseo*) ist erst durch eine Geschlechtsumwandlung vom Mann zur Frau geworden; Rebecas Geliebter, der Untersuchungsrichter Domínguez (*Tacones lejanos*), tritt im Zuge seiner beruflichen Erkundungstätigkeit als Transvestit »Femme Letal« in einem Nachtlokal auf, wo er in dieser Identität nach einem Auftritt Rebeca in seiner Künstlergarderobe schwängert.

(4) Erweitert man abschließend die bisherigen Einsichten zum Frauenbild bei Almodóvar um die Dimension der *Beziehungsproblematik und ihrer narrativen Behandlung* in den Filmen – denn es ist klar geworden, daß die Frauen gerade durch die Auseinandersetzung mit ihren Partnern zu ihrer Identität finden – so gelangt man bei der Durchsicht und Auswertung der einzelnen Beziehungskonstellationen, ihrer Determinanten und Entwicklungen zu einem erstaunlich *idealistischen Befund*, der als Quintessenz der filmischen Wirklichkeitsbildung unseres Regisseurs angesichts der krassen Darstellungen rein körperlicher Begegnungsweisen im Sinne sexueller »Verrichtungen« vordergründig ohne weiteres nicht zu vermuten war.

Die idealistische Tiefenstruktur von Almodóvars Beziehungsfilmen läßt sich in drei Komponenten ausdifferenzieren. Zum ersten gibt es in diesem Œuvre jenseits der Darstellung von spontaner Promiskuität und unpersönlicher Triebbefriedigung einen Film, in dem der Regisseur das Ideal einer leidenschaftlichen Liebe entworfen hat, auch wenn diese Liebe ihre Erfüllung nur im Tod zu finden vermag. *Matador* modelliert den tödlich endenden Liebesakt der beiden Stierkampf-Apologeten Diego und María, die sich am Höhepunkt ihrer erotischen Ekstase getreu den tauromachischen Vollstreckungsregeln gegenseitig den finalen Stich versetzen, als einen rituellen Akt, dessen kultischer Charakter durch eine genau zeitgleich eintretende Sonnenfinsternis verstärkt wird.

Zweitens gibt es unterhalb dieses spektakulären Beziehungshöhepunkts²⁷ weitere Filme, in denen Almodóvar den Ausblick auf ein »normales« Partnerglück als Schlußbild auf die Leinwand bringt. Eines haben diese Realisationen mit *Ma-*

hinsichtlich der Exzessivität der Darstellungsweisen das Vorbild Almodóvar noch zu überbieten, weshalb er die Idee mit Glorias Tötungsakt per Schinken (*¿Qué he hecho yo para merecer esto?*) am Ende von *Jamón, Jamón* zu einem groß angelegten Freiluftduell in Western-Manier ausweitete. Almodóvar hat in *La flor de mi secreto* auf das offensichtliche Plagiat filmimmanent reagiert: Man entwendet Leo einen im übrigen von ihr für unbrauchbar erachteten Romanentwurf und verkauft ihn an Bigas Luna, der daraus ein Drehbuch schustert...

27 Karg hat darauf hingewiesen, daß die ursprüngliche Drehbuchfassung des Films die Markierung des Finales als Glückshöhepunkt noch stärker hervorheben wollte: Der Kommissar gibt hier bei der Auffindung des toten Liebespaares den Kommentar ab: »Niemals habe ich zwei Gesichter so voll von Glück gesehen« (a.a.O., S. 233).

tador gemeinsam: Der Weg zum Glück erstreckt sich über ein mehr oder weniger gewaltsames Ringen zwischen den potentiellen Partnern um die definitive Lebensform. In besonderer Weise verbildlicht *¡Átame!* diesen Geschlechterkampf: Ricki muß Marina zunächst überfallen und ans Bett fesseln, sie also regelrecht zu ihrem Glück zwingen, bevor sie aus freien Stücken in ihrem Peiniger den Mann fürs Leben erkennt. Signifikant ist in diesem Zusammenhang auch der Ausruf der Titelformulierung, der zu erkennen gibt, daß Marina die Fesselung für eine »Bindung« an den Mann braucht und deshalb freiwillig auf diese Beziehungsweise zurückgreift, um nicht aus eigener Schwäche die Chance zu verpassen. Bezieht man in diesen Erklärungszusammenhang noch Filme wie die satirischen *Laberinto de pasiones* oder *Tacones lejanos* ein, wo Rebeca von dem als Transvestit in Erscheinung tretenden Untersuchungsrichter zunächst halbwegs vergewaltigt wird, festigt sich der Eindruck, daß die dauerhafte Partnerbeziehung zwar vom Filmende grundsätzlich als realisierbar ausgegeben wird, jedoch nur über eine Phase abweichender und buchstäblich zwanghafter sexueller Deviationen zu bewerkstelligen ist. So gewinnt dieses Stadium der Turbulenzen und Verstörungen eine geradezu kathartische Qualität, indem die Protagonistinnen und Protagonisten gereinigt und gefestigt aus ihren sexuellen Abenteuern, die sie freiwillig oder gezwungenermaßen bestehen mußten, hervorgehen.²⁸

Drittens geht in Almodóvars Filmen die Erfüllung in der Partnerbeziehung mit dem Ausblick auf ein zukünftiges Familienglück einher, das durch die freudige Erwartung eines Kindes besiegelt wird (*Tacones lejanos* und *Laberinto de pasiones*, außerdem in *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, auch ohne daß Pepa

28 Eine Entsprechung zur idealisierenden Behandlung der Beziehungsthematik findet sich innerhalb der filmischen Auseinandersetzung des Regisseurs mit einer weiteren Grundfeste des spanischen Traditionalismus, mit der Rolle von Religion und Kirche, in *Entre tinieblas*. Bei vordergründiger Betrachtung der Art und Weise, wie Almodóvar hier Details der Glaubenspraktiken innerhalb des Klosterlebens der »erniedrigten Erlöserinnen« verfremdet, kann durchaus der Eindruck einer provokatorisch-verhöhrenden, sogar blasphemischen Darstellungsweise entstehen (die Oberin unterhält lesbische Liebesverhältnisse und konsumiert harte Drogen, Sor Rata del Callejón bestätigt sich als Autorin von Kriminalromanen, die im Klosterambiente spielen, Sor Vibora wird den Kaplan des Klosters ehelichen usw.; gemeinsam besuchen die Nonnen eine Veranstaltung des Nachtclubs Molino Rojo, verkaufen auf dem Madrider Rastro ihr sakrales Inventar und geben Kabinettstückchen zum Besten, die man aus der Heiligungsgeschichte kennt – der Gang über glühende Kohlen, der Gesichtsabdruck im Schweiß Tuch).

Auch hier kann aber die wahrhaft respektlose Außendarstellung der Klosterinsassinnen nicht das karitative Engagement verleugnen, das die Nonnen mit ihren unkonventionellen Praktiken an den Tag legen, um junge Mädchen, die an den aktuellen Zivilisationskrankheiten wie Drogen, Gewalt und Werteverlust zu zerbrechen drohen, eine gesellschaftliche Überlebenschance zu geben (so formuliert die Madre Superiora die Philosophie ihres Ordens: »En las criaturas imperfectas es donde Dios encuentra toda su grandeza. Jesús no murió en la cruz para salvar a los santos, sino para redimir a los pecadores« (»In den unvollkommenen Geschöpfen erfüllt sich Gottes ganze Größe. Jesus starb nicht am Kreuz, um die Heiligen, sondern um die Sünder zu erlösen«). Somit praktizieren die schrägen Nonnen eine an die modernen Existenzbedingungen höchst angepaßte und ernstgemeinte Form der Religiosität.

hier nach ihrer schmerzhaften Eigentherapie noch eines männlichen Partners bedürfte). Mit einer derartigen Bedeutungskonfiguration erscheint Pedro Almodóvar keineswegs mehr als normenzertrümmerndes *enfant terrible* des postfranquistischen Kinos, sondern stellt sich als erstaunlich traditionsverbundener Autor (fast ist man geneigt, im heutigen Polit-Jargon von einem »Wertekonservativen« zu sprechen) dar, der die filmimmanente Nostalgie des Familienglücks immer nur durch seine extremen Darstellungsweisen kaschiert.²⁹

Vor diesem Hintergrund läßt sich auch die bisherige Entwicklung besser verstehen, die der Filmemacher, ausgehend von dem schrillen *Punk*-Film *Pepi, Luci, Bom*, zu *La flor de mi secreto* durchschritten hat und der viele Liebhaber der Werke Almodóvars aus den achtziger Jahren mit Unverständnis begegnen. *La flor de mi secreto*, das im besten Sinn so zu bezeichnende »Rührstück« um den Selbstbehauptungsanspruch der emotional mißbrauchten Leo, einer Erfolgsautorin von Sentimentalromanen, der die rosaroten Stoffe angesichts ihrer persönlichen Existenzkrise immer schwärzer geraten, bevor sie mit männlicher Hilfe erlöst wird,³⁰ kommt erstmals fast gänzlich ohne die üblichen grotesken Einlagen und »harten« Sequenzen aus, mit denen man gerade in den Jahren zuvor noch in *¡Átame!* (der Film wurde offiziell sogar unter Pornographie-Verdacht gestellt), *Tacones lejanos* und verstärkt in *Kika* konfrontiert war. Almodóvar scheint an einem Scheidepunkt in seiner kinematographischen Entwicklung angekommen zu sein, und man darf gespannt darauf sein zu verfolgen, welchen Weg der Superstar des spanischen Gegenwartskinos in seinem zukünftigen Schaffen einschlagen wird.

3. Spanisches Kinoschaffen im Umkreis von Pedro Almodóvar. Ein Überblick

Über das bisher Gesagte hinaus könnte nicht nur das Phänomen »Almodóvar« samt seines bilderstürmerisch-provokativen Stils, sondern auch die Herausbildung der neueren Spielarten des spanischen Gegenwartskinos, um die es hier autorenübergreifend gehen soll, durch den Verweis auf eine auffällige Parallele des spanischen Kinoschaffens um 1980 mit der Umbruchssituation des französischen Kinos der späten fünfziger Jahre an der Schwelle zur Erneuerungsbewegung der

29 Von hier aus ist auch Karg zuzustimmen, wenn sie zur Kennzeichnung der Identitätssuche im Werk Almodóvars ihren Ausführungen ein Zitat des gerade aus der Heilanstalt entlassenen Ricki (*Tacones lejanos*) als Titel voranstellt: Ricki nimmt sich für seine Lebensplanung vor: »Trabajar y formar una familia, como una persona normal« (»Arbeiten und eine Familie gründen, wie jeder normale Mensch«).

30 In diesem Kontext ist auch Almodóvars erklärte Vorliebe für die Schlager-Romanzen der »llo-rona« Chavela Vargas zu sehen (*La Llorona* ist der Titel einer ihrer CDs, zu der Almodóvar eine Widmung verfaßt hat, in der er die Bedeutung dieser Musik für seine Persönlichkeitsentwicklung betont).

Nouvelle Vague erhellt werden. Wie der damalige französische Film ist auch das neuere spanische Erscheinungsbild von der Dominanz einer *tradition de la qualité* geprägt, die sich mit der spezifischen Machart ihrer Realisationen marktbeherrschend und modellbildend darstellt, auf diese Weise aber auch innovatorische Reaktionen und Alternativen geradezu herausfordert. Die Rede ist von einem etablierten hochwertigen *Autorenkino*, dessen Vertreter den Geburtsjahrgängen der zwanziger und dreißiger Jahre angehören und deren Gemeinsamkeit jenseits aller Persönlichkeitsstile in der Tatsache besteht, daß sie sich während der Franco-Diktatur, teilweise bereits seit den fünfziger Jahren, in der ständigen Auseinandersetzung mit der staatlichen Filmzensur ihre nationale und internationale Anerkennung erkämpfen mußten.³¹ Dieser Gruppe älterer Autoren, die dem spanischen Film neben bzw. nach dem Einzelkämpfer Luis Buñuel erstmals zur Weltgeltung verhalfen, sind vor allem Cineasten wie Vicente Aranda (*1926), Juan Antonio Bardem (*1922), Luis García Berlanga (*1921), Mario Camus (*1935), Fernando Fernán-Gómez (*1921) und in herausragender Weise Carlos Saura (*1932) zuzurechnen.³² Ihnen kommt einesteils das Verdienst zu, über den Zeitraum von *transición* und *movida* hinweg dem Qualitätsfilm in Spanien eine wichtige Kontinuität im Überlebenskampf gegenüber dem kommerziellen *mainstream*-Kino bis auf den heutigen Tag gesichert zu haben.³³ Andererseits ist es jedoch in der Natur der künstlerischen Betätigung begründet, daß von diesen Regisseuren keine neuen ästhetischen und/oder thematischen Impulse mehr ausgehen.

Als Symptom hierfür ist vor allem der Stellenwert anzuführen, den die filmische Auseinandersetzung mit dem spanischen Bürgerkrieg im Gegenwartskino einnimmt: Tatsächlich ist seine Thematisierung auch weiterhin den persönlich noch eher betroffenen Autoren wie Saura (*¡Ay Carmela!*, 1990), Berlanga (*La vaquilla*, 1985) oder Aranda (*Libertarias*, 1995) vorbehalten, wohingegen bei der jüngeren Generation dieser Bereich der filmischen Vergangenheitsbewältigung keine Priorität mehr innerhalb ihres Schaffens besitzt. Unterstrichen wird der Sachverhalt dadurch, daß der wichtigste Bürgerkriegsfilm der letzten Jahre, *Land and Freedom*

31 Vgl. dazu Hans-Jörg Neuschäfer: *Macht und Ohnmacht der Zensur. Literatur, Theater und Film in Spanien (1933-1976)*. Stuttgart 1991, 6. Kapitel: »Auf dem Weg zu einer anderen Mentalität. Ansichten des Wandels im spanischen Film«, S. 182-274.

32 Als brauchbares und recht aktuelles Nachschlagewerk für Regisseure und Filme des spanischen Kinos kann empfohlen werden: Augusto M. Torres: *Diccionario del cine español*. Madrid 1994.

33 Ist von filmischen Kontinuitäten zwischen Franco-Regime und postfranquistischer Ära die Rede, darf die ungebrochene Nachfrage nach Filmkomödien innerhalb der spanischen Kinoproduktion nicht unerwähnt bleiben, auch wenn dieser populären Gattung im Rahmen der vorliegenden Ausführungen nicht weiter nachgegangen werden kann. Ich beschränke mich auf die Nennung von Namen wie Oscar Ladoire (*A contratiempo*, 1982; *Esa cosa con plumas*, 1987), Manuel Gómez Pereira (*Todos los hombres sois iguales*, 1993; *Boca a boca*, 1995), Mónica Laguna (*Tengo una casa*, 1996), aber auch Mario Camus mit *Amor propio* (1994) und selbstredend Fernando Trueba, der 1993 für *Belle époque* einen Oscar erhielt (neueste Komödie: *Two much*, 1995).

(*Tierra y libertad*), 1994 von einem Engländer, Kenneth Loach (Jahrgang 1936), ohne Einbeziehung bekannterer spanischer Filmschauspieler gedreht wurde.³⁴

Eine weitere Affinität zu der erwähnten französischen *tradition de la qualité* stellt die besondere Gewichtung dar, die der *Literaturverfilmung* im spanischen Kino vor Almodóvar zukommt. Auch dieser Sachverhalt ist ambivalent zu beurteilen. Einerseits deutet die Häufigkeit von Literaturadaptationen oft auf eine Erstarrung der filmischen Kreativität hin. Andererseits war eine derartige filmische Aufarbeitungsoffensive, wie sie vor allem von der linken Kulturpolitik nach dem Wahlsieg von 1982 gefördert wurde (eine entsprechende Zielsetzung findet sich etwa in der genannten *Ley Miró*), deshalb notwendig, weil sie einen wichtigen Beitrag zur Aufwertung der in der Diktatur diskriminierten spanischen Schriftsteller leistete. Hier ist, ausgehend von Ricardo Francos *Pascual Duarte*-Verfilmung (Cela) von 1976, neben *Tiempo de silencio* (1985) von Vicente Aranda (Martín-Santos) und in gewisser Weise auch neben Carlos Sauras Ballettfilmen *Bodas de sangre*, 1981 (García Lorca) und *Carmen*, 1983 (Mérimée) vor allem der Regisseur Mario Camus mit mehreren wichtigen Adaptationen wie *La colmena*, 1982 (Cela), *Los santos inocentes*, 1984 (Delibes), *Lucas de Bohemia*, 1984 (Valle-Inclán) oder *La casa de Bernarda Alba*, 1987 (García Lorca) zu nennen.

Erweitert man diese Reihe noch um den Namen Pilar Miró, dieses Mal in ihrer Eigenschaft als Regisseurin, so fällt ähnlich wie bei Camus nicht nur die Spannweite der Adaptierkunst auf, die von einer modernisierenden Aneignung des Werther-Stoffs (1986) bis neuerdings zu Lope de Vegas Bühnenstück *El perro del hortelano* (1996) reicht. Mit *Beltenebros* (1991) legt sie darüber hinaus einen Film vor, der eine neue wichtige Tendenz innerhalb der Praxis der spanischen Literaturverfilmungen markiert: Mit der Verarbeitung von Gegenwartsromanen (Mirós Streifen liegt das gleichnamige Werk von Antonio Muñoz Molina aus dem Jahre 1989 zugrunde) übernimmt der Film weniger eine »kulturbewahrende« Funktion im Dienst der kanonisierten Literatur. Vielmehr beeinflusst ein sozial oder individuell relevanter Stoff die Adaptationsentscheidung und trägt dazu bei, eine autonome Darstellungsarbeit zu pointieren. Einer solchen Neuorientierung der Literaturverfilmungspraxis lassen sich u.a. zwei neuere Werke Vicente Arandas, *El amante bilingüe*, sein Beitrag zur Catalunya-Problematik (1993, nach dem Roman von Juan Marsé) und das Leidenschaftsdrama *La pasión turca* (1995, nach Antonio Gala),³⁵ aber auch *El rey pasmado* (1992, nach Torrente Ballester) von Imanol Uribe, zuordnen.

34 Vgl. zu *Land and Freedom* die sehr hilfreiche Dokumentation *Land and Freedom. Ken Loachs Geschichte aus der Spanischen Revolution. Film, Diskussion, Geschichte, Regisseur*, Walter Frey (Hg.), Berlin 1996.

35 Beide Filme, die das Problem erotischer Abhängigkeitsverhältnisse zur Darstellung bringen, können im übrigen als Versuche des Regisseurs verstanden werden, die Problematik seines

Das langjährige Übergewicht des bewährten Autorenkinos, aber auch die Dominanz qualitätssichernder Literaturverfilmungen rufen etwa seit der Mitte der achtziger Jahre, in den meisten Fällen sicherlich unbewußt und im Gegensatz zur *Nouvelle Vague* auch ohne deren anmaßenden Absolutheitsanspruch gegenüber Traditionellem und Bewährtem, eine filmische Gegenreaktion hervor, die nach Alternativen sucht und eine Art »Paradigmenwechsel« im spanischen Filmschaffen herbeiführt. Regisseure, die aufgrund ihres Lebensalters »unbefangen«, d.h. ohne die Last der teilweise traumatischen, in jedem Fall restriktiven Erfahrungen ihre cineastischen Vorstellungen umzusetzen beginnen, thematisieren ein neues Lebensgefühl, das vor allem im Diskurs der erwähnten *movida* (teilweise überkompensatorisch) der Euphorie Ausdruck verleiht, die Freiheitsbeschneidungen durch die klerikalfaschistische Diktatur endlich abgeschüttelt zu haben. Diese Filmemacher illustrieren in ihren Werken aber auch die sich rasch vollziehende Übernahme aller erdenklichen »Segnungen« der Industriegesellschaft und die Einbindung in die modernen bzw. postmodernen Lebensstile der westlichen Zivilisation, ein *sujet*, das etwa auch die internationale Dimension des Erfolgs von Pedro Almodóvar und anderer erklären dürfte.

Im Rahmen dieses allgemeinen Herleitungszusammenhangs soll die gegenwärtige spanische Kinoproduktion in ihrer Vielfalt durch drei Annäherungsperspektiven, eine ästhetische, eine topographische und eine thematische, gesichtet werden.

(1) In ästhetischer Hinsicht läßt sich zunächst in direkter Anknüpfung an die Überlegungen zum Werk Pedro Almodóvars die Konsolidierung des spanischen *Autorenkinos* mit weiteren neueren Namen unterstreichen. Stellvertretend für die Vielzahl von originell arbeitenden Regisseuren (weibliche Regisseure haben, anders als in Deutschland und in Frankreich, hier immer noch einen schwereren Stand; Ausnahmen sind Cineastinnen wie Pilar Miró, Chus Gutiérrez, Josefina Molina, Rosa Vergés und zuletzt Arantxa Lazkano), die mittlerweile auch zu großem internationalen Ansehen gekommen sind, seien die Namen von Manuel Gutiérrez Aragón (*1942) mit seinen gesellschaftspolitisch relevanten Ausschnittvergrößerungen der spanischen Realität aus einer persönlichen, oft kindlich geprägten Wahrnehmungsdimension (*El corazón del bosque*, 1978; *Demonios en el jardín*, 1982; *La mitad del cielo*, 1986),³⁶ Jaime Chávarri (*1943), der mit seiner bemerkenswert sensiblen Behandlung des Themas männlicher Homosexualität und ihrer gesellschaftlichen Problematik (*A un dios desconocido*, 1977; *Las cosas del*

1991 nach einem Originaldrehbuch entstandenen Leidenschaftsdramas *Amantes* fortzusetzen, womit der Autorenbezug dieses Typs der Literaturverfilmung noch einmal ersichtlich wird.

36 Mit seiner fünfständigen Fernseh-Version des *Don Quijote* (*El Quijote*, 1991) hat auch Gutiérrez Aragón seinen Beitrag zur Tradition der Literaturverfilmung im spanischen Filmschaffen geleistet.

querer I, 1989; und *Las cosas del querer II*, 1994) gerade auch in Deutschland Beachtung gefunden hat, sowie Víctor Erice (*1940) herausgegriffen.

El sol del membrillo (1991), das mehrfach prämierte Werk des Basken Víctor Erice, kann als Paradebeispiel für dieses unpräntiöse, auf authentische Darstellungsformen und Inhalte bedachte Autorenkino jenseits aller Zugeständnisse an einen auf Spektakularität bedachten Publikumsgeschmack und die Konventionen des filmischen Erzählens gelten. Über eine Dauer von mehr als zwei Stunden »zeichnet« im wahrsten Wortsinn der Film minutiös das Scheitern eines künstlerischen Aktes nach: Der (authentische) Maler Antonio López muß sein engagiert und sorgfältig in Angriff genommenes Projekt, einen herbstlichen Quittenbaum mit reifen Früchten im Garten seines Madrider Hauses abzuzeichnen, letztendlich abbrechen, da er trotz geradezu verzweifelt anmutender Bemühungen um ständige Neuanpassung des pikturalen Arrangements an das Tempo des jahreszeitlich bedingten Absterbens in der Natur und damit seines Gegenstandes nicht Schritt zu halten vermag. Die Kameraapparatur kann schließlich nur noch die am Boden liegenden verfaulenden und gärenden Quitten, im anschließenden Frühling dann die völlig vertrockneten Früchte als *nature morte* in Nahaufnahme einfangen. Warum *El sol del membrillo* ungeachtet der dokumentarischer Inszenierungsweise³⁷ als Spielfilm betrachtet werden kann (und deshalb 1992 auf dem Festival in Chicago den Preis für den besten »Fiktionsfilm« erhielt), verdeutlicht das letzte Drittel des Films, wo sich der »Handlungsschauplatz« ändert: Nachdem er das Freiluftprojekt hat aufgeben müssen, stellt sich López seiner Frau, der Malerin María Moreno, für ein liegendes Porträt zur Verfügung. Auch diese Séance scheitert, da López einschläft, vor allem aber vermittelt der Anblick des schlafenden und träumenden Malers den Eindruck des Hinscheidens und der Totenaufbahrung. So hebt der Film die aufwendig abgefilmte Episode der gescheiterten *membrillo*-Ablichtung auf eine allgemeine Reflexionsebene und verleiht dem Film ausdrücklich einen gleichnishaften Charakter. In der Art und Weise, wie sich Kunst mit der Konservierung des Endgültigen auseinandersetzt, ist sie dazu verdammt, immer nur Momentaufnahmen des Scheiterns vorlegen zu können, und verliert den existentiellen Kampf gegen die Vergänglichkeit des Seins. Dennoch schließt *El sol del membrillo* mit einer durchaus hoffnungsvollen Perspektive auf die Fortsetzung des Ringens um die künstlerische Realisation, symbolisiert in dem Anblick junger Quittenfrüchte im Sonnenlicht.

(2) Besondere Beachtung im Rahmen einer Gesamtdarstellung des spanischen Gegenwartskinos verdient das *cine de las autonomías* (das Kino in den Autonomen

37 *El sol del membrillo* weist trotz der ganz unterschiedlichen Beschaffenheit des porträtierten Objekts und der »Unverfänglichkeit« des künstlerischen Aktes starke Parallelen zu Jacques Rivettes *La belle noiseuse* (1991) auf.

Gemeinschaften) mit einer ganzen Reihe teilweise hochwertiger Produktionen. Stellvertretend für das katalanische Filmschaffen sei eine satirische Aufbereitung der Autonomie-Problematik, *El amante bilingüe* (1993) von Vicente Aranda, nach dem gleichnamigen Roman von Juan Marsé erwähnt, die die Schwierigkeiten, aber auch die geheime Lust der *xarnegos* ³⁸ im Umgang mit den Katalanen und ihrem patriotischen Überlegenheitswahn thematisiert. Juan Marés ist immer noch seiner Ex-Frau, der sprachmilitanten katalanischen *asesora lingüística* namens Norma (!) aus reicher Familie verfallen, die ihn im Zuge ihrer häufig wechselnden Liebesbeziehungen geehelicht hatte, um ihn nach einer kurzen, für ihn demütigenden Zeit zu verlassen. Zu dem seelischen Leiden am katalanischen Wesen kommt die körperliche Verwundung hinzu: Der zum Straßenmusikanten abgestiegene Juan wird Opfer einer Bande von nationalspanischen Neo-Falangisten, die ihm mit einem Molotow-Cocktail das Gesicht entstellen, als er die katalanische Nationalhymne »El cant dels segadors« auf dem Akkordeon anstimmt. Der Filmausgang ist auf ironische Weise versöhnlich: Nachdem sich Juan in Gestalt seines *alter ego* Fanseca, eines *xarnego* mit murcianischem Akzent, die geliebte Norma doch noch einmal zu einer Liebesbegegnung gefügig machen kann (die recht drastische Bettszene hebt sich von den einschlägigen Darbietungen auf ironische Weise durch die mit spanischen Untertiteln synchronisierten katalanischen Liebesschreie Normas ab), wird er sich in seiner zukünftigen Existenz mit der biedereren Griselda bescheiden. Griselda, ebenfalls eine *xarnega*, hat es mittlerweile dank eines erfolgreichen Lehrgangs in gesprochenem *catalán* (das auch sie unüberhörbar in ihre erotischen Begegnungen mit Juan einbringt), zur Verkäuferin in einem *Corte Inglés* Barcelonas gebracht und damit ihre katalanische Assimilation vollzogen (signifikant ist hier eine Einstellung mit Griselda und ihrem Schmusekissen in den blau-roten Vereinsfarben des F.C. Barcelona).

Insbesondere das baskische Gegenwartskino nimmt hinsichtlich der Fülle seiner Vertreterinnen und Vertreter, aber auch der Qualität seiner Beiträge eine Ausnahmestellung innerhalb des iberischen Filmschaffens ein. Bei allem berechtigten Stolz der Basken auf ihre originäre kinematographische Fekundität, die sich bereits auf die Anfänge des Kinos und die Stummfilmzeit zurückführen läßt, ist für unser Erkenntnisinteresse zu differenzieren zwischen dem thematisch überregional orientierten Filmschaffen von Regisseuren baskischer Herkunft einerseits – hier wäre auf den bereits genannten Víctor Erice ebenso wie auf mittlerweile anerkannte Cineasten wie Juanma Bajo Ulloa (*Las alas de mariposa*, 1991; *La madre muerta*, 1994), Julio Médem (*Vacas*, 1992; *La ardilla roja*, 1993) oder den noch zu erwähnenden Jungstar Alex de la Iglesia (*El día de la bestia*, 1996)

38 Ein *xarnego* ist ein nach Katalonien »eingewanderter« Spanier, häufig aus Murcia oder Andalusien, der des Katalanischen nicht ganz mächtig ist.

zu verweisen – und der ausdrücklichen filmischen Behandlung der baskischen Autonomie-Problematik andererseits, die am Beispiel dreier der wichtigsten Regisseure/Regisseurinnen dokumentiert werden soll.

Nur auf den ersten Blick hat der in den Bergen Navarras spielende *Tasio* (1984), der bis dato eindrucksvollste Film von Montxo Armendáriz,³⁹ nichts mit der genannten Baskenproblematik im eigentlichen Sinn zu tun. Bei genauerem Hinsehen wird jedoch ersichtlich, daß Armendáriz in der Figur und der entbehrungsreichen Lebensgeschichte des Köhlers und Wilderer Tasio eine Art Phänotyp des unbeugsamen Streiters für die regionale Integrität seiner Lebenswelt entworfen hat. Als unspektakulärer Einzelkämpfer hält Tasio zäh an den dörflichen Traditionen fest und trachtet danach, wo immer dies möglich ist, den Selbstbehauptungsanspruch seines einfachen Standes gegen alle Fremdbestimmungstendenzen von oben zu verteidigen. Besonders aussagekräftig sind in diesem Zusammenhang die Sequenzen, in denen Tasio zum einen die ausbeuterischen Praktiken der ihn bedrohenden Händlerschicht bekämpft und sich den Versuchungen des aufkommenden Industriekapitalismus verweigert (er wird eben nicht zum Lohnarbeiter in der Stadt), darüber hinaus aber auch als Wilderer Polizei und Staatsautorität Widerstand entgebringt.⁴⁰

Als Hauptvertreter eines politischen baskischen Kinos im eigentlichen Sinn kann Imanol Uribe (*1950) bezeichnet werden. Ihm kommt das Verdienst zu, in seinen bislang vier Filmen zum Thema ETA Ambivalenz und Komplexität der baskischen Autonomieproblematik einem größeren Publikumskreis veranschaulicht zu haben. Nach dem Dokumentarfilm *El proceso de Burgos* (1979) über den Schauprozess von Burgos mit seinen sieben Todesurteilen gegen ETA-Mitglieder (1970) und der zwischen Dokumentar- und Spielfilm konzipierten *Fuga de Segovia* (1981) über den Gefängnisausbruch von 30 *etarras* aus dem Gefängnis von Segovia im Jahre 1976 wendet sich Uribe ganz der fiktionalen Behandlung der politischen Thematik zu, eine Maßnahme, die mit der massiven filmischen Infragestellung jeglicher Idealisierungsversuche gegenüber der ETA einhergeht. *La muerte de Mikel*, 1983 als letzter Teil dieser ETA-Trilogie konzipiert, könnte zunächst als herausragendes Beispiel für die nach dem Ende des Franco-Regimes einsetzende, einer regelrechten Befreiung gleichkommenden Welle von literarischen und filmischen Behandlungen des Tabu-Themas männlicher Homosexualität

39 Neuere Produktionen sind *Historias del Kronen* (1995) und der auf der Berlinale 1997 preisgekrönte Film *Secretos del corazón*.

40 Eine sowohl baskenlandspezifische als auch überregional gültige Form der Gesellschaftskritik hat Armendáriz in *Veintiseiete horas* (1986) geübt. Die Geschichte erzählt Alltag und Tod eines drogensüchtigen Jugendlichen der *no future*-Generation im Arbeitslosenmilieu von San Sebastián.

eingeordnet werden.⁴¹ Der Film inkriminiert auf dieser Diskursebene die feindseligen Reaktionen von Familie, Freunden und gesellschaftlichen Instanzen auf das, wie man heute sagen würde, *outing* des Kleinstadt-Apothekers Mikel und seine Beziehung mit dem Transvestiten Fama. Gleichzeitig führt Uribe die Homosexuellen-Thematik aber mit dem politischen Diskurs in Gestalt einer Anklage gegen die fragwürdigen Praktiken der ETA-nahen *Herri Batasuna*-Partei zusammen. Deren Mitglieder im Ortsverband von Lekeitio reagieren auf den »Fall« Mikel nicht weniger verlogen, als dies die Repräsentanten des von ihr bekämpften »Systems« tun: Mikel wird kommentarlos von seiner bisherigen politischen Betätigung ausgeschlossen und geächtet. Nach dem (wahrscheinlichen) Selbstmord, in den sich der zum *outlaw* Gewordene offenkundig getrieben fühlt, ist es dann die militante Unabhängigkeitsbewegung, die sich kurzerhand Mikels Tod öffentlichkeitswirksam als Resultat der politischen Verfolgung im wahrsten Wortsinn auf ihre Fahnen schreibt und die Bestattungszereemonie zu einer lautstarken Demonstration für ihre Ziele mißbraucht.

1994 hat Uribe in dem Politthriller *Días contados* dieselbe Thematik, wiederum in der Verschränkung von Liebesthematik und politischem Kampf, erneut aufgegriffen. Der Film schildert aus der Perspektive des Terroristen Antonio die Vorbereitungen, die ein dreiköpfiges ETA-Kommando zur Ausführung eines Autobombenanschlags auf ein Polizeikommissariat in Madrid trifft. Auch mit *Días contados* geht der Regisseur auf Distanz zu den Vertretern der gewaltsamen Lösung des baskischen Autonomie-Problems. Die filmische Innenansicht der ETA am Beispiel der betreffenden Terroristen-Zelle fördert ein fragwürdiges, wahrscheinlich aber auch in ihrer Zusammensetzung für die heutigen Verhältnisse repräsentatives Erscheinungsbild zu Tage: Carlos, der Sprengstoffspezialist, erfüllt seine Aufgabe in blindem Gehorsam gegenüber den Chefs, deren Inkompetenz und hierarchische Anmaßung er nicht zu hinterfragen bereit ist; Lu hat längst die Sinnlosigkeit ihres Tuns erkannt und blickt auf die Trümmer eines verpfuschten Lebens zurück; nur die verzweifelte Liebe, die sie Antonio entgegenbringt, bindet sie noch an die Bewegung; Antonio, der Killer, betreibt schließlich seine terroristischen Aktivitäten desillusioniert, ohne eine Motivation für sein Tun aus irgendwelchen politischen Freiheits- oder Widerstandsidealen zu gewinnen; er liebt und tötet mechanisch. Erst seine Begegnung mit der drogenabhängigen Charo vermag, in ihm persönliche Gefühle freizusetzen. Diesbezüglich muß jedoch die Schluß-einstellung des Films als symbolhaltige Illustration des Widersinns eines solchen (selbst-)zerstörerischen Lebensentwurfs im Namen der ETA entschlüsselt werden:

41 Vgl. u.a. Jaime Chávarri: *A un dios desconocido*, 1977; Eloy de la Iglesia: *El diputado*, 1978, *El pico*, 1983; Almodóvar: *La ley del deseo*, 1986. Karg ist der nochmalige Hinweis auf die skandalöse Tatsache zu verdanken, daß in Spanien Homosexualität bis 1973 amtlicherseits als Form der »Geisteskrankheit« eingestuft wurde (vgl. *Trabajar y formar una familia*, S. 79).

In dem Augenblick, als Antonio den Wagen mit der extrem hoch dosierten Sprengladung in Richtung auf das Polizeigebäude in Bewegung gesetzt hat, bemerkt er, daß Charo dort gerade eingeliefert wird; in Zeitlupe erleben wir mit, wie der Terrorist den persönlichen Konsequenzen seines Verbrechens buchstäblich hinterher läuft, ohne sie noch einholen zu können; der Film endet mit dem Feuerball der Explosion, die zweifellos auch Antonio das Leben kosten wird.

Wesentlich unspektakulärer stellt sich die Behandlung der Baskenland-Problematik im Debütfilm von Arantxa Lazkano, *Los años oscuros*, aus dem Jahr 1993 dar. Aus der bemerkenswert sensibel, in der besten Tradition der »Kinderfilme« eines Carlos Saura oder François Truffaut abgefilmten Perspektive des Mädchens Itziar erleben wir die Widersprüchlichkeiten des baskischen Alltags in den fünfziger Jahren, der die Einheimischen einerseits die repressive Dominanz durch die francospanischen Sieger und die Notwendigkeit zur hispanischen Akkulturation verspüren läßt und der sie andererseits zu Formen des latenten bis offenen Widerstands drängt. Auch Lazkano versagt es sich freilich, den Vertretern des baskischen Unabhängigkeitsdenkens in ihrem Film einen Heiligenschein aufzusetzen; insbesondere Itziars Vater, ein Vertreter der nationalbaskischen Untergrundbewegung, wird in geradezu abstoßender Weise hinsichtlich seiner mangelnden Sensibilität und seines gewalttätigen Unverständnisses gegenüber den Wünschen und Nöten der Tochter in Szene gesetzt. So endet *Los años oscuros* mit dem Bild der mittlerweile fast erwachsenen Itziar unter freiem Himmel; sie gedenkt offensichtlich, die Eigenständigkeit ihrer Persönlichkeit jenseits aller Rollenzwänge zwischen Autonomiebewußtsein und Bildungskonformismus zu behaupten.

(3) Schließlich soll noch ein besonders auffälliges Thema des spanischen Gegenwartskinos zur Sprache gebracht werden, das in dieser Ausprägung zweifellos nicht spezifisch für die iberische Halbinsel ist, im Vergleich zu den entsprechenden Ausprägungen etwa im französischen oder amerikanischen Kino jedoch eine signifikante Häufung und Darstellungsintensität aufweist. Es handelt sich um die teilweise exzessiv anmutende *Thematisierung von Gewalt und sexuellen Extremsituationen*, von denen bereits im Rahmen der Ausführungen zu Pedro Almodóvar die Rede war.⁴² Insbesondere in der filmischen Auseinandersetzung mit der jungen Generation, die in zunehmendem Maße ideell vom Verlust eines verbindlichen Wertesystems und materiell von beruflicher Chancenlosigkeit geprägt ist, reflektiert das spanische Kino mit Vorliebe und in drastischer, teilweise schwer erträglicher Inszenierung auf der Leinwand Problemfelder wie (Banden-)Kriminalität und Zerstörungswut um ihrer selbst willen, Drogenabhängigkeit, Prostitution und

42 Insbesondere der erwähnte Bigas Luna hat sich mit einschlägigen, freilich nicht immer geschmackssicheren Inszenierweisen hervorgetan.

sexuelle Promiskuität und das eruptive Lebensgefühl von Jugendlichen, die heftige Erlebnishöhepunkte suchen, weil jeder davon ihr letzter sein könnte. Stellvertretend seien aus der Fülle der neuesten Produktion die in ihrem Realismus beklemmenden Erstlingswerke *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (Agustín Díaz Yanes, 1995), *Besos y abrazos* (Antonio María Gárate, 1996), *A tiro limpio* (Jesús Mora Gama, 1996), der Schwarz-Weiß-Film *Esperanza & sardinas* von Roberto Romeo (1996), *Cuernos de espuma* (Manuel Toledano, 1996) aber auch *Historias del Kronen* (1995) des eben erwähnten Montxo Armendáriz herausgegriffen.

Die zunehmend komplexere Gestaltung dieser Thematik hat in jüngster Zeit dazu geführt, daß einige herausragende Filme dieser Art sich als metafilmische Reflexionen auf den Zeitgeist bzw. die mediale Erwartungshaltung begreifen ließen. Uribes Publikumserfolg *El rey pasmado* aus dem Jahr 1991 ist deshalb nicht nur eine äußerst amüsante Stilübung in der literarischen Manier der Vorlage Torrente Ballesters; die Geschichte um König Felipe IV, der seine Gemahlin einmal nackt sehen will und in diesem unschuldigen Ansinnen an der Verklemmtheit und geheuchelten Moral der weltlichen und geistlichen Würdenträger des Hofes zu scheitern droht, fungiert darüber hinaus wie eine Parodie auf die bisweilen obsessiven Sexeeinlagen im zeitgenössischen – nicht nur spanischen – Spielfilm.

Weitaus spektakulärer und zugleich weniger harmlos als im *Rey pasmado* inszenieren die beiden aufsehenerregendsten Kinoproduktionen der letzten Jahre das Ineinander von Gewaltdarstellung und medialer Reflexion. *El día de la bestia* (1995) und sein Regisseur Alex de la Iglesia verweisen uns ein weiteres Mal auf die Domäne des baskischen Filmschaffens, wenngleich die publikumswirksame Handlung – der Film wurde zum drittgrößten Kassenerfolg im spanischen Kino – ohne Bezüge auf die Baskenproblematik in Madrid spielt. Abstrahiert man zunächst von den Besonderheiten der stofflichen Aufbereitung, so reiht sich *El día de la bestia* in die Reihe der Gegenwartsfilme mit gesellschaftskritischer Widerspiegelungsfunktion ein: Eine Bande brutaler *fachas* sät im vorweihnachtlichen Madrid Terror und Schrecken mit einer Serie von Mordanschlägen auf obdachlose Penner, die gemäß der Kampfansage *¡Limpia Madrid!* zusammengeschlagen und grausam »abgefackelt« werden.

Dieses Kurzresümee vermag bereits anzudeuten, daß Iglesias Film mit Szenen spektakulärer Brutalität durchsetzt ist. Ihre Bedeutung gewinnt die Gewaltorgie jedoch durch die ihr innewohnenden inszenatorischen Brechungsverfahren, die die Thematik auf eine teils parodistische, teils mythisch befrachtete Ebene heben. Da ist einmal die Hauptperson des Films, Ángel Berriartúa, der als Priester aus der Rolle fällt und, hierin meilenweit vom kitschigen Erscheinungsbild eines Don Camillo entfernt, nicht davor zurückschreckt, den Kampf gegen die Mächte des Bösen mit allen Mitteln hemmungsloser Gewaltanwendung zu füh-

ren. Vor allem aber wird der Kampf gegen die Madrider »Saubermänner« auf einem mythischen Terrain geführt: Ángel hat nach jahrzehntelangem Studium der *Apokalypse* des Johannes entdeckt, daß zu Weihnachten 1995 der Antichrist geboren wird, und sucht nun zusammen mit dem Medienastrologen Cavan und dem korpulenten *Heavy Metal-freak* José-María in der Millionenstadt nach Zeichen, die ihn zur Geburtsstätte des Satans hinführen könnten (was dem Film Gelegenheit gibt, alle Formen des modernen Satanskults und Okkultismus-Rummels, wie er in trivialer Form von den kommerziellen Massenmedien betrieben wird, der Lächerlichkeit preiszugeben). An der Puerta de Europa kann Ángel, in dessen subjektiver Wahrnehmung die sadistischen Obdachlosenmörder die überdimensionale Bocksgestalt des leibhaftigen Teufels annehmen, das Böse dann tatsächlich liquidieren und damit die Welt noch einmal retten, auch wenn José-María die Rettung der Welt mit dem Leben, Calvin mit schweren Brandnarben und er selbst mit dem Abstieg ins Obdachlosen-Milieu bezahlen müssen.

Ein weiterer Film zum Thema »Gewalt« kann für sich in Anspruch nehmen, innerhalb der Jahresproduktion von 1996 mit der Zuteilung von 7 Goyas alle Prämierungssuperlative erfüllt zu haben. Der Regisseur Alejandro Amenábar ist sofort zum kinematographischen Hoffnungsträger Spaniens nach Almodóvar ernannt worden. Amenábars Thriller *Tesis* ist ein Film über die Gefahren medialer Gewaltdarstellungen, und zwar in ihrer extremen Form, den *snuff-movies*, dem Video-Mitschnitt tatsächlicher Folterungen, Verstümmelungen und der anschließenden Tötung der Opfer. Ángela, die an ihrer Diplomarbeit über Gewalt in den Massenmedien schreibt, kommt zusammen mit ihrem Kommilitonen Chema ausgerechnet an der Kommunikationswissenschaftlichen Fakultät einer kriminellen Bande von Herstellern und Vertreibern der *snuff-movies* auf die Spur, ja droht sogar vor ihrer Rettung *in extremis* »Hauptdarstellerin« des neuesten Drehs zu werden. (Wenn ihr Professor einer der Hauptdrahtzieher der perversen Produktionsunternehmung ist, hat sich Amenábar eingeständenermaßen mit dieser Konstellation für seine kurzen, dafür aber um so frustrierenderen Universitätserfahrungen zu revanchieren versucht.) Eine ebenso anklagende wie makabre Schlußpointe über den morbiden Zustand unserer gewaltlüsternen Gesellschaft bietet der Epilog von *Tesis* nach der Bereinigung des Falls. Nun ist es das Fernsehen, das sich in der *reality-TV-Show* »Justicia y ley« der Vorkommnisse annimmt: Nach der scheinheilig entrüsteten Frage der Moderatorin, wer wohl so pervers sei, sich an derartig monströsen Aufnahmen zu delectieren, und dem routinemäßigen Hinweis, daß die folgenden Bilder die Empfindlichkeit bestimmter Zuschauergruppen beeinträchtigen könnten, strahlt nun der Sender unter dem Vorwand der Aufklärungspflicht *öffentlich*, keineswegs im Kreis abartig veranlagten Geheimkunden, eines der sichergestellten Videos mit originalen Folterungs- und Tötungssequenzen aus. Mehr noch: Im Krankenhaus, wo der Epilog spielt (Ángela besucht den

verletzten Chema), gibt uns die Kamera den Blick frei auf eine Reihe von zum Teil bereits todgeweihten Patienten, die in ihren Betten die Horrorbilder auf dem Bildschirm mit gierigen Augen erwarten...

Der sicherlich für ein Debütwerk bemerkenswert sorgfältige und stilsichere, in bildästhetischer oder narrativer Hinsicht jedoch nicht unbedingt innovatorische Thriller gewinnt übrigens sehr durch die schauspielerische Leistung der Hauptdarstellerin Ana Torrent, die, hierin fast schon ein Symbol für die lebendige Kontinuität im spanischen Kino, bereits vor mehr als zwanzig Jahren in der Rolle des Mädchens Ana in Sauras *Cría cuervos* (1975) auf sich aufmerksam machte. Alles in allem geben die neueren Regisseure wie Uribe, Armendáriz, de la Iglesia und Amenábar, die zeitgleich mit den etablierten Vertretern des Autorenkinos wie Saura, Erice, Gutiérrez Aragón und allen voran Pedro Almodóvar die Verwirklichung ihrer individuellen Leinwandkonzepte verfolgen, zu der Prognose Anlaß, daß der spanische Gegenwartsfilm hinsichtlich Kreativität und authentischer Problemdurchdringung in den nächsten Jahren durchaus eine Führungsrolle innerhalb des europäischen Kinoschaffens einnehmen könnte.